

Moisés Henrique Mietto Romão

***Belle toujours* e a eloquência do silêncio:
considerações sobre o épico no filme de Manoel
de Oliveira**

Moisés Henrique Mietto Romão

***Belle toujours* e a eloquência do silêncio:
considerações sobre o épico no filme de Manoel
de Oliveira**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA/SP
2019

Romão, Moisés Henrique Mietto

Belle toujours e a eloquência do silêncio:
considerações sobre o épico no filme de Manoel de
Oliveira / Moisés Henrique Mietto Romão – 2019
139 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Oliveira, Manoel de. 2. cinema e teatro. 3.
cinema épico. 4. Belle toujours. 5. silêncio. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Moisés Henrique Mietto Romão

***Belle toujours* e a eloquência do silêncio: considerações sobre o épico no filme de Manoel de Oliveira**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 31/05/2019

Membros Componentes da Banca Examinadora:

Presidente e Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira
Faculdade de Ciências e Letras - Araraquara

Membro titular: Prof^a Dr^a Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras - Araraquara

Membro titular: Prof. Dr. Wiliam Pianco dos Santos
Centro de Investigação em Artes e Comunicação - CIAC/
Universidade do Algarve

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Em memória de minha avó, Maria Lúcia Straceri Mietto, que sempre teve o maior orgulho de seu neto do meio. Tenho certeza que ela ficaria orgulhosa de mais este feito meu.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À professora, orientadora, conselheira e amiga, Renata Soares Junqueira, pela atenção, paciência e carinho dedicados a mim e ao meu trabalho. O seu amor pelo teatro, pela literatura e pelo cinema me contagiou.

À professora Fabiane Borsato e ao professor Wiliam Pianco, membros da minha Banca de Exame de Qualificação, pelas ótimas sugestões e apontamentos que implicaram em um trabalho mais rico e aprofundado.

Aos professores Elizabete Sanches Rocha, Gisele Frighetto, Maria do Rosário Lupi Bello, Pedro Maciel Guimarães, Maria Gutierrez, Rafael Massotti e Carlos Francisco Morais pelos diálogos e discussões que se tornaram alicerces para esta pesquisa.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FCLAr pela oportunidade de cursar uma Pós-Graduação em um local tão acolhedor e único.

À Seção de Pós Graduação da FCLAr pela atenção e dedicação com que atendiam e solucionavam os meus questionamentos.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia em Cinema (GPDC), especialmente a Geisa Semensato, a Fernanda Barini, a Mariana Copertino e a Edimara Lisboa, que tanto me ajudaram e me apoiaram, acompanhando de perto a minha pesquisa e o meu trabalho.

Aos amigos araraquarenses que sempre estavam comigo, os quais foram fundamentais com seus conselhos, diálogos e risadas – e abrigos –, em especial ao Gustavo Mello, ao Matheus Mello, ao Stéfano Stainle, ao Binguinha Viana e a Gabi Borges.

Ao meu pai, José Luis Romão, que acompanhou, literalmente, os meus passos neste mestrado; e à minha mãe, Susete de Fátima Mietto Romão, minha maior incentivadora.

Ao meu avô, Zesunal Mietto, e ao meu tio, Robinson Mietto, pelas conversas, discussões, risadas e dicas de leituras decorridas no Muro's, as quais instigaram minhas reflexões.

Aos meus irmãos, Luis Gabriel Mietto Romão e Lígia Maria Mietto Romão, pelo companheirismo nos momentos de conquistas e nos momentos de angústias.

“Você é do tamanho do seu sonho.
Faz o certo, faz a sua,
Vamos acordar, vamos acordar.
Cabeça erguida, olhar sincero,
Tá com medo de quê?
Nunca foi fácil!
Junta os seus pedaços e desce pra arena,
Mas lembre-se:
Aconteça o que aconteça,
Nada como um dia após outro dia.”

(Racionais MC's)

RESUMO

O cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) é reconhecido mundialmente pela sua estética cinematográfica singular. Uma de suas principais características é a relação intrínseca que os seus filmes ostentam com as artes de uma forma geral, como a pintura, o teatro, a literatura, a arquitetura, a escultura, a música e o próprio cinema. Do teatro podemos notar o peso da palavra proferida. Com mais de 50 filmes em sua carreira – longas, médias e curtas-metragens –, o realizador nos presenteou com diálogos antológicos que nos instigam a refletir sobre os mais variados dilemas que perturbam o ser humano. Além disso, a sua distinta estética apresenta traços épicos que causam um distanciamento entre o espectador e o que é mostrado na tela, já que, muitas vezes, seus filmes se mostram realmente como filmes, como espetáculos.

Tendo isso em mente, e sublinhando alguns filmes em que os diálogos são imprescindíveis, como em **Um filme falado** (2003) ou em **O gebo e a sombra** (2012), para citar apenas dois, é interessante examinar a eloquência do silêncio em *Belle toujours* (2006), obra em que os diálogos existem e são importantes, mas que recorre à quietude das personagens, em planos fulcrais, para sugerir um significado maior do que aquele que qualquer palavra seria capaz de indicar. Outrossim, a *mise-en-scène* é composta por elementos expressivos e muito significativos, os quais parecem gritar e dar voz à mudez.

Em vista desse silêncio que causa estranheza a nós, espectadores, e que se mostra significativo, o presente trabalho pretende analisar como se dará a sua eloquência no filme em questão, o qual atinge o seu ápice em um jantar taciturno das personagens protagonistas.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; cinema e teatro; cinema épico; *Belle toujours*; silêncio.

ABSTRACT

The Portuguese film-maker Manoel de Oliveira (1908-2015) is known worldwide for his singular film aesthetic. One of its main characteristics is the intrinsic relation that his films display with art forms in general, such as painting, theatre, literature, architecture, sculpture, music and cinema itself. From theatre, we may notice the weight of the uttered word. With more than 50 films in his career – feature films, medium-length films and short ones –, the director gifted us with anthological dialogues which instigate reflection about various dilemmas that affect the human being. Furthermore, his distinctive aesthetic exhibits epic conventions which create distance between the audience and what is shown on screen, since his films are several times assumed as films, as spectacles.

With this in mind, and underlining some films whose dialogues are crucial, as in **A talking picture** (2003) or in **Gebo and the shadow** (2012), to name but two, it seems interesting to examine the silence eloquence in *Belle toujours* (2006), masterpiece in which dialogues exist in their importance, but the film invokes the characters' quietness in fundamental shots, to suggest a deeper meaning than any other possibly indicated by words. Moreover, the *mise-en-scène* is composed by expressive and very meaningful elements, which seem to make muteness loud and give voice to it.

In face of this silence that causes us, the audience, strangeness and that shows itself meaningful, this work aims to analyse how its eloquence occurs in the film in question, in which silence reaches its apex during a taciturn dinner experienced by the main characters.

Keywords: Manoel de Oliveira; film and theatre; epic film; *Belle toujours*; silence.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Manoel de Oliveira filmando o próprio ato de filmar em Acto da Primavera (1963)	38
Figura 2	atores/personagens que olham para a câmera; apresentação do texto em vez de sua representação em O gebo e a sombra (2012)	38
Figura 3	atuações antinaturalistas; artificialismo em Os canibais (1988)	38
Figura 4	posicionamento lateral das personagens durante os diálogos em Francisca (1981)	38
Figura 5	personagens imóveis; congelamento da cena em Amor de perdição (1978)	39
Figura 6	o peso da palavra; a palavra filmada em Amor de perdição (1978)	39
Figura 7	pintura e cinema. Montagem 1 em O pintor e a cidade (1956)	41
Figura 8	pintura e cinema. Montagem 2 em O pintor e a cidade (1956)	41
Figura 9	pintura e movimento em As pinturas do meu irmão Julio (1965)	42
Figura 10	<i>close-up</i> da relíquia na pintura e no cinema em Painéis de São Vicente de Fora, visão poética (2010)	42
Figura 11	<i>close-up</i> do muçulmano na pintura e no cinema em Painéis de São Vicente de Fora, visão poética (2010)	42
Figura 12	pintura viva em Painéis de São Vicente de Fora, visão poética (2010)	42
Figura 13	o caso Monalisa em Mon Cas (1986)	43
Figura 14	Ema e seu duplo em Vale Abraão (1993)	43
Figura 15	decoração do hotel em Belle toujours (2006)	43
Figura 16	escultura do anjo em O princípio da incerteza (2002)	45
Figura 17	escultura de Pedro Macau em Viagem ao princípio do mundo (1997)	45
Figura 18	a turva Estátua da Liberdade em Cristóvão Colombo: o enigma (2007)	45
Figura 19	escultura de Joana D'Arc em Belle toujours (2006)	45
Figura 20	sonho de Luis Buñuel em Un chien andalou (1928)	54
Figura 21	sonho de Salvador Dalí em Un chien andalou (1928)	54
Figura 22	imagens surreais (Dalí faz uma ponta representando o irmão marista)	56

	da direita) em sonho de Salvador Dalí em <i>Un chien andalou</i> (1928)	
Figura 23	sequência que gera falsa continuidade <i>Un chien andalou</i> (1928)	56
Figura 24	devaneio 1 em <i>Belle de jour</i> (1967)	67
Figura 25	devaneio 2 em <i>Belle de jour</i> (1967)	67
Figura 26	devaneio 3 em <i>Belle de jour</i> (1967)	67
Figura 27	devaneio 4 em <i>Belle de jour</i> (1967)	68
Figura 28	devaneio 5 em <i>Belle de jour</i> (1967)	69
Figura 29	devaneio 6 em <i>Belle de jour</i> (1967)	69
Figura 30	devaneio 7 em <i>Belle de jour</i> (1967)	70
Figura 31	cena 1 em <i>Belle de jour</i> (1967)	71
Figura 32	cena 2 em <i>Belle de jour</i> (1967)	72
Figura 33	cena 3 em <i>Belle de jour</i> (1967)	73
Figura 34	entreato 1 em <i>Belle toujours</i> (2006)	93
Figura 35	entreato 2 em <i>Belle toujours</i> (2006)	94
Figura 36	entreato 3 em <i>Belle toujours</i> (2006)	94
Figura 37	entreato 4 em <i>Belle toujours</i> (2006)	95
Figura 38	entreato 5 em <i>Belle toujours</i> (2006)	95
Figura 39	ciclo que evidencia um passado que se faz presente em <i>Belle toujours</i> (2006)	97
Figura 40	espetáculo em <i>Belle toujours</i> (2006)	99
Figura 41	Husson apreciando o concerto rodeado de mulheres em <i>Belle toujours</i> (2006)	101
Figura 42	Husson apreciando Séverine em <i>Belle toujours</i> (2006)	101
Figura 43	sinal verde em <i>Belle toujours</i> (2006)	104
Figura 44	sinal vermelho em <i>Belle toujours</i> (2006)	104
Figura 45	Husson quebrando as regras; e a placa motivacional em <i>Belle toujours</i> (2006)	105
Figura 46	manequins femininos em <i>Belle toujours</i> (2006)	105
Figura 47	as prostitutas em <i>Belle toujours</i> (2006)	105
Figura 48	as prostitutas em <i>Belle de jour</i> (1967)	105
Figura 49	a semelhança dos quadros em <i>Belle de jour</i> (1967) e <i>Belle toujours</i> (2006)	107
Figura 50	uma estátua que muito chamou a atenção de Husson em <i>Belle</i>	109

	<i>toujours</i> (2006)	
Figura 51	desencontro perfeito em <i>Belle toujours</i> (2006)	111
Figura 52	o passado fugindo diante dos olhos de Henri Husson em <i>Belle toujours</i> (2006)	111
Figura 53	mais uma vez, a impossibilidade de reviver o passado em <i>Belle toujours</i> (2006)	112
Figura 54	Husson contando a sua versão de <i>Belle de jour</i> em <i>Belle toujours</i> (2006)	113
Figura 55	novamente a simbólica estátua de Joana D'Arc em <i>Belle toujours</i> (2006)	113
Figura 56	fachada da loja Mis en Demeure e os sinais de trânsito em <i>Belle toujours</i> (2006)	114
Figura 57	a ironia do destino em <i>Belle toujours</i> (2006)	116
Figura 58	os biombos em <i>Belle de jour</i> (1967) e <i>Belle toujours</i> (2006)	121
Figura 59	<i>voyeur</i> em <i>Janela indiscreta</i> (1954) e <i>Belle toujours</i> (2006)	123
Figura 60	jantar silencioso em <i>Belle toujours</i> (2006)	124
Figura 61	candelabro com cinco velas em <i>Belle toujours</i> (2006)	124
Figura 62	detalhes na penumbra em <i>Belle toujours</i> (2006)	125
Figura 63	as velas e a vida em <i>Belle toujours</i> (2006)	126
Figura 64	o galo em <i>Belle toujours</i> (2006)	128
Figura 65	os criados em <i>Belle toujours</i> (2006)	130
Figura 66	estátua emblemática em <i>Belle toujours</i> (2006)	131

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1	comparação direta entre a forma dramática e a forma épica (BRECHT apud SZONDI 2001, p.134-135)	31-32
Tabela 2	montagem eisensteiniana (EISENSTEIN, 2002, p.57)	49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO AO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA ..	15
O primeiro cinema, o cinema clássico hollywoodiano e o cinema moderno	16
Manoel de Oliveira: um panorama	18
CAPÍTULO 2 – O ÉPICO NO TEATRO E NO CINEMA	25
A crise do drama	25
A solução épica de Bertolt Brecht	30
O épico no cinema	33
CAPÍTULO 3 – O CINEMA ÉPICO DE MANOEL DE OLIVEIRA	37
CAPÍTULO 4 – A BELA DE LUIS BUÑUEL	50
O advento do surrealismo	51
O surrealismo no cinema	53
O sadismo no cinema de Buñuel.....	57
O filme <i>Belle de jour</i>	60
Séverine Serizy	65
Henri Husson	70
CAPÍTULO 5 – O SILÊNCIO QUE GRITA	74
CAPÍTULO 6 – A ELOQUÊNCIA DO SILÊNCIO EM <i>BELLE TOUJOURS</i>	87
A bela de Manoel de Oliveira	88
Entreatos	91
Cena 1	98
Cena 2	108
Parêntese	112
Cena 3	114
Cena 4	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	138

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa intitulado *Belle toujours e a eloquência do silêncio: considerações sobre o épico no filme de Manoel de Oliveira* surgiu do interesse em estudar como se dá a eloquência do silêncio em um cineasta que tem como uma de suas principais características o uso recorrente de diálogos entre as personagens. De acordo com o foco do trabalho, e com a finalidade de criar um texto lúcido para o leitor, dividimos a dissertação em seis capítulos. A seguir, discriminamos cada um deles.

Capítulo 1 – Introdução ao cinema de Manoel de Oliveira. No primeiro capítulo, descrevemos brevemente a evolução do cinema e as suas especificidades como linguagem artística. Ainda nesse capítulo, traçamos um panorama histórico para contextualizar e introduzir as peculiaridades cinematográficas do português Manoel de Oliveira, percorrendo a sua vasta filmografia e colocando-o no mesmo patamar de outros cineastas renomados, como Luis Buñuel, Jean-Luc Godard e Federico Fellini, para citar apenas alguns.

Capítulo 2 – O épico no teatro e no cinema. Aqui, cotejamos a estética cinematográfica à estética do teatro moderno (principalmente do teatro épico de Bertolt Brecht). Para isso, nos utilizamos de teóricos do cinema e do teatro, como o aludido Brecht, Ismail Xavier, Robert Stam e Peter Szondi.

Capítulo 3 – O cinema épico de Manoel de Oliveira. Neste capítulo, analisamos por um viés épico a maneira como o cineasta Manoel de Oliveira aproveita outras formas de artes em seus filmes – como a pintura, a escultura e a música – com a finalidade de gerar estranhamento em seus espectadores. Para exemplificar e ilustrar o nosso ponto de vista, utilizamos os próprios filmes do português.

Capítulo 4 – A bela de Luis Buñuel. Neste quarto capítulo, expomos Luis Buñuel, cineasta espanhol que se naturalizou mexicano, chamando a atenção para o seu modo particular de fazer cinema para que, posteriormente, adentremos *Belle toujours*, foco de nossos estudos. Aqui, queremos apresentar a diegese e as temáticas presentes em *Belle de jour* (1967), além de ressaltar as especificidades estilísticas e estéticas (Surrealismo) do realizador.

Capítulo 5 – O silêncio que grita. Aqui nos utilizamos de três textos: **A estética do silêncio** (1987), de Susan Sontag; **As formas do silêncio** (2007), de Eni Orlandi; e **O meu ponto de vista é um ponto de escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de**

Oliveira (2015), Jorge de Sousa Coelho, para embasar a importância do som nos filmes oliveirianos e, concomitantemente, como o silêncio se mostra eloquente na arte e, em nosso caso especificamente, no cinema.

Capítulo 6 – A eloquência do silêncio em *Belle toujours*. Aqui, mostramos a relação direta entre o filme *Belle toujours* (2006) e o filme *Belle de jour*, mostrando que aquele é uma homenagem explícita a este. Além disso, chamaremos a atenção para a mudança do ponto de vista da personagem (no original, acompanhamos Séverine; no de Oliveira, Husson) e para a mudança na atriz que interpreta a protagonista. Depois de explicitar tudo o que é fundamental para esta dissertação, analisamos o silêncio em *Belle toujours*, o qual tem o seu ápice no taciturno jantar ao final do filme.

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO AO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

O teatro é matéria viva; é físico, está presente. O cinema é o fantasma desta matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma, na medida em que esta, uma vez que é efêmera, nos escapa a cada instante, enquanto que o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. De facto, o cinema chegou depois de todas as outras artes e fixa-as no imponderável. É a sua preciosa riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade.¹

Manoel de Oliveira

Os irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores do cinematógrafo, não tinham ainda, na data de sua invenção, no ano de 1895, a consciência da função artística do dispositivo. Os próprios irmãos foram pessimistas em relação à inovadora e visionária criação; diziam na época que “o cinema é uma invenção sem futuro”.

Com o tempo, o cinematógrafo, que fora criado para ser um aparato científico – sua finalidade era apenas a de reproduzir o movimento e servir como uma ferramenta para pesquisas –, ganhou outro viés a partir do momento em que realizadores o usaram como um meio de expressão artística que mudou a maneira de o ser humano se enxergar no mundo.

A experiência estética que o cinema proporciona abre-nos, sem dúvida, para uma compreensão mais radical da realidade e do ser humano. É uma obra de arte com a qual nos relacionamos para iluminar a nossa percepção do mundo e, claro, é uma via de acesso a nós mesmos; uma convocação instigante que nos faz repensar nossas atitudes e reavaliarmos nossos valores; uma provocação inquietante para questionarmos possíveis conviências nossas com a falta de criatividade, com a mediocridade, que é mostrada, muitas vezes, em comportamentos rígidos, intolerantes, niilistas, autoritários e materialistas. (SILVA, 2007, p. 52)

Por ser o conjunto das outras artes (música, teatro, pintura, escultura, arquitetura e literatura), o cinema recebeu a alcunha de sétima arte.² Apesar desse título, ele tem, ainda, outra faceta: a do puro e simples entretenimento – vide Hollywood e a sua produção massiva.

Segundo Marcel Martin (1990), o cinema sempre foi (e continuará sendo) uma indústria. Afinal, é precisa uma magnitude de meios técnicos, financeiros e humanos para que um filme se torne realidade. Mas apesar desse caráter industrial, foi

¹ In: BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das letras, 1999, p. 81.

² Ricciotto Canudo, na obra **Manifesto das sete artes**, publicada em 1911, foi o autor de tal denominação.

precisamente o interesse comercial que lhe trouxe uma desvantagem. Os poderosos investidores, cujo único objetivo é o lucro, impõem o que bem entendem a seu público, criando, assim, uma falsa lei da oferta e da procura. Ou seja, esses poderosos modelam a procura a seu bel-prazer. Por esse motivo, as responsáveis por tornar o cinema uma indústria são, antes das implicações materiais, as morais. Apesar disso, todas essas questões não impediram o enriquecimento da sua dimensão estética. As obras-primas que já foram produzidas comprovam que o cinema é uma linguagem que já conquistou autonomia própria.

Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular idéias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem. (MARTIN, 1990, p. 16)

Para entendermos toda essa complexa ambiguidade do cinema, que ora é arte, ora é indústria, é necessário verificarmos algumas manifestações fílmicas fulcrais que fazem parte dos seus mais de 120 anos de história e que são responsáveis por dar um futuro à invenção “sem futuro” dos Lumière. Vejamos.

O primeiro cinema, o cinema clássico hollywoodiano e o cinema moderno

Em **A história do cinema mundial**, obra organizada por Fernando Mascarello, temos um panorama do cinema que vai desde os seus primórdios até o ano de 2006 – ano de publicação de tal obra. Por meio dela, atravessamos as diferentes produções artísticas e industriais; e observamos a evolução da chamada sétima arte.³

De acordo com essa obra, e com o título sugestivo de **primeiro cinema**, temos este período que é caracterizado pela presença da experimentação e, conseqüentemente, da sua transformação constante. Nesta fase primordial do cinema, a ausência de som

³ Queremos ressaltar que **A história do cinema mundial**, com exceção do capítulo dedicado ao **cinema novo brasileiro**, traz uma visão eurocêntrica e estadunidense da história cinematográfica. O recorte de Mascarello só cita os mais importantes períodos, movimentos e gêneros nos principais países da Europa e nos Estados Unidos. O cinema japonês, o africano e o próprio cinema português, por exemplo, ficaram de fora do recorte do organizador. Apesar disso, nos utilizamos dessa obra porque o foco de nosso trabalho é o cinema de Manoel de Oliveira e, para tal, queremos primeiramente contextualizar a evolução do cinema nesses países vanguardistas para posteriormente adentrarmos o cinema português e o cineasta aludido.

(cinema silencioso), a presença de intertítulos e a curta duração dos filmes são características marcantes.

Com o tempo, a linguagem cinematográfica evoluiu e as suas distintas experimentações deram origem às chamadas **vanguardas dos anos 20**. Enquadram-se aqui: o **expressionismo alemão**, o **impressionismo francês**, a **montagem soviética** e o **surrealismo**.⁴

Indo na contramão do que já foi explicitado até agora, temos o chamado **cinema clássico hollywoodiano**,⁵ o qual é marcado pela estabilidade. É nesse período que se encontra o auge de Hollywood e dos gêneros cinematográficos estadunidenses, como o *western*, o musical e o *noir*, por exemplo. Além da presença das cores e do som, a principal característica desta fase é a **transparência**; em outras palavras, aqui, as atuações naturalistas, a verossimilhança e a identificação do espectador com as personagens são elementos essenciais. Para que tudo isso fosse possível, os realizadores se utilizavam da **decupagem clássica** – Hollywood continua usando tal técnica de montagem até hoje –, a qual foi um marco para o cinema norte-americano e, atualmente, é reproduzida em escala mundial.

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. [...] a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar. (XAVIER, 2005, p.32)

Avançando, tivemos o advento do **cinema moderno**, que tem como objetivo desconstruir o que fora construído até então. O **neorrealismo italiano**, a *nouvelle vague* na França e o **cinema novo brasileiro** são alguns dos movimentos pertencentes a esse momento.

Os filmes enquadrados nessa fase têm como característica marcante o fato de serem **autorreflexivos**. Isto é, eles quebram o ilusionismo e chamam a atenção para os próprios artifícios artísticos; seus erros e as suas falhas são escancarados ao público. O propósito dos realizadores, neste momento, é o de desmistificar o cinema por meio da

⁴ Adentraremos a **montagem soviética**, e o seu maior teórico e disseminador, Sergei Eisenstein, no **Capítulo 3**; e o **surrealismo**, no **Capítulo 4**, quando exporemos Luis Buñuel, o maior representante dessa vanguarda no cinema.

⁵ O cinema clássico hollywoodiano teve início com D.W Griffith em 1915, ano de estreia do seu controverso longa-metragem **O nascimento de uma nação**.

subversão de seus elementos clássicos. Pois, dessa maneira, os espectadores tornam-se reflexivos e pensantes (STAM, 1981).

Essas técnicas – muito comuns nos filmes de Jean-Luc Godard (n. 1930), de Roberto Rossellini (1906-1977) e de Glauber Rocha (1939-1981), para citar alguns – têm como objetivo comum trazer incisivas críticas que abrangem diferentes esferas políticas. Podemos afirmar, então, que esses cineastas dialogam diretamente com o **teatro épico** do alemão Bertolt Brecht (1898-1956); afinal, seu teatro caracteriza-se por um entendimento de que, por meio dele – e com a introdução de uma série de procedimentos estéticos capazes de evitar a catarse, chamando o espectador para realizar a revolução –, se poderia transformar a sociedade. Portanto, há uma ligação estrutural entre o político e o estético em Brecht e nos cineastas supracitados.

Além dos já mencionados, temos, também, um realizador singular que se encontra no mesmo patamar dos aludidos:⁶ o português Manoel Cândido Pinto de Oliveira (1908-2015).

Manoel de Oliveira: um panorama

Manoel de Oliveira, nome pelo qual ficou mundialmente conhecido, fez sua estreia com o curta-metragem **Douro, faina fluvial**, no ano de 1931. Este documentário, inspirado no **Berlim, sinfonia da metrópole** (1927), de Walter Ruttmann, apresenta um dia na vida dos trabalhadores ribeirinhos do Douro, no Porto – cidade natal do realizador. Apesar do ritmo frenético e dos cortes rápidos presentes nesse filme – em contraste com os longos planos fixos recorrentes na fase madura do cineasta –, o lado humanista de Oliveira já se fazia presente. Afinal, temos reproduzida no ecrã a labuta desses operários que são comparados a máquinas e animais de carga, ao mesmo tempo em que é mostrada a humanidade presente em cada um deles – como um romance entre um jovem casal; a hora do almoço em que todos param de trabalhar; um acidente envolvendo um rapaz e um carro de boi em que todos ao redor se mostram compassivos; a música e a arte (representadas pelo tocar de um acordeão), o companheirismo etc.

⁶ O jornal alemão *Die Zeit* afirma que “alguns críticos de cinema colocam Oliveira ao nível de grandes cineastas como Luis Buñuel, Jean-Luc Godard ou Federico Fellini.” Tradução nossa. Matéria original disponível no seguinte site: <<https://www.zeit.de/kultur/film/2015-04/regisseur-manoel-de-oliveira-106-jahre-gestorben>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

Apesar disso, a estreia de Oliveira foi altamente negativa entre os portugueses, que disseram, à época, o seguinte a respeito do **Douro**: “*Um sem jeito aquelas imagens vertiginosas! Uma vergonha mostrar a estrangeiros aquelas mulheres enfarruscadas, com carretos de carvão à cabeça, de pé descalço... aquelas nojentas vielas do Porto... aqueles prédios leprosos do Barrêdo...*” (COSTA *apud* PEREIRA, 2013, p.100).

Em oposição a essas críticas negativas, o dramaturgo português José Régio, por meio da Revista **Presença**, e o escritor lusitano Adolfo Casais Monteiro, por meio da Revista **Movimento**, teceram comentários positivos acerca do filme vanguardista do jovem cineasta.

Três anos depois, o **Douro** voltou a ser exibido em uma versão sonorizada (banda sonora de Luís de Freitas Branco) e reduzida na extensão:

Foi nesse momento que muitos portugueses se deram conta do vigor e do poder de sugestão dessa obra-prima do cinema português, que apresentava um ritmo e uma montagem evocativa de algumas obras de Sergei Eisenstein e Dovjenco; assim como a expressividade e o rigor na composição de plano que eram encontrados nos documentários de Robert Flaherty, Walter Ruttmann e Dziga Vertov. (PEREIRA, 2013, p. 101)

Após o **Douro**, Manoel de Oliveira nunca mais parou de fazer filmes – ainda que não seguisse uma frequência exata de lançamentos nesse princípio de carreira como cineasta. Em 1932, lançou dois pequenos documentários: **Estátuas de Lisboa** e **Hulha branca**. Após isso, dirigiu mais três: **Miramar, praia das rosas** (1938), **Portugal já faz automóveis** (1938) e **Famalicão** (1940).⁷

No ano de 1942, Oliveira lança o seu primeiro longa-metragem de ficção, **Aniki-bóbó**, filme que adapta o texto **Meninos Milionários** (1930), de João Rodrigues de Freitas, para as grandes telas.

[...] *Aniki-bóbó*, verso de uma cantiga usada pelas crianças da zona ribeirinha do Porto quando brincavam de polícia e ladrão. As crianças são, aliás, as protagonistas do filme, “vivendo” problemas e situações de um universo adulto. O filme estreou em 1942 e não obteve êxito comercial, já que fora realizado numa época em que era a comédia, interpretada por atores populares, o gênero que angariava as preferências do gosto do público. Quando, mais tarde, o filme foi exibido em outros países, houve setores da

⁷ No Regime Salazarista (1933-1974), período em que Manoel de Oliveira estreou como diretor, a censura fez com que a maioria dos filmes lançados seguisse os ideais do chamado **Estado Novo**. Por esse motivo, a maior parte das películas da época procurava ser, além de puro entretenimento, propaganda política. Em contrapartida, alguns cineastas vanguardistas e revolucionários se mostravam como resistência. Manoel de Oliveira – ao lado de João de Almeida Sá, Jorge Brum do Canto, Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro – se enquadra nesta segunda classificação.

crítica que o apontaram como precursor do neorealismo. (PEREIRA, 2013, p. 102-103)

Entre o filme **Aniki-bóbo** e **O pintor e a cidade** (1956), tivemos um hiato na produção de Oliveira.⁸ O próprio cineasta explica essa pausa em uma entrevista concedida a Leon Cakoff dizendo que ficou vários anos sem filmar porque: “[...] não havia meios e, assim, parei por cerca de quatorze anos, até retornar com *O pintor e a cidade*. E olhe que, como operador dos meus próprios filmes, só tinha despesa da película”. Além disso, o diretor ainda comentou sobre um curso que fez a respeito da cor no cinema: “Para filmar em cores, fiz um estágio na fábrica Agfa, que pertencia à Bayer, em cuja sede passei um tempo, em Leverkusen. Isso em 1954/55” (OLIVEIRA *apud* CAKOFF, 2005, p.92).

Durante a década de 1960, o chamado **novo cinema português** surge para mudar os paradigmas impostos pelo cinema de Portugal até então. O principal objetivo deste movimento era “propor uma ruptura com os projectos anteriores de um cinema nacional para um público português” e realizar “uma aproximação estética ao cinema moderno das novas vagas europeias e ao seu crescente circuito de divulgação que passava pelos festivais de cinema e pela exibição em contextos culturais.” (CUNHA, 2013, p. 188)

Indo ao encontro desse movimento, foi nessa década que Oliveira lançou os filmes **Acto da primavera** (1963), **A caça** (1963), **Vila Verdinho: uma aldeia transmontana** (1964),⁹ e **As pinturas do meu irmão Julio** (1965). Além disso, o diretor influenciou a participação e a divulgação, por meio de festivais internacionais, dos trabalhos de toda uma nova geração:

Inspirados pelo inesperado e relativo sucesso crítico internacional de Manoel de Oliveira na década anterior, os jovens cineastas portugueses começam a apostar na participação em festivais de cinema internacionais, em géneros marginais e específicos como o cinema publicitário, turístico, religioso ou industrial, e reconhecem a esse circuito alguma importância na afirmação e reconhecimento internacionais.” (CUNHA, 2013, p.189)

Os intuitos dessa ampla participação e divulgação não eram “meramente comerciais, financeiras, políticas ou ideológicas”, mas sim “estéticas e cinéfilas”. Mantendo os parâmetros sociológicos e culturais do povo português, e tendo como

⁸ Além de **O pintor e a cidade**, Manoel de Oliveira dirigiu, ainda na década de 1950, os documentários **O coração** (1958, inacabado) e **O pão** (1959).

⁹ O documentário **Vila Verdinho: uma aldeia transmontana**, apesar de ter sido filmado em 1964, só foi lançado oficialmente em 2008, em decorrência das comemorações do centenário de nascimento do diretor.

influência a cinematografia moderna europeia, como a *nouvelle vague francesa* e o **neorrealismo italiano**, os filmes do **novo cinema português** foram bem aceitos internacionalmente. De acordo com os depoimentos dos próprios diretores dessa época, “os filmes estariam mais próximos de um público cinéfilo internacional do que do público português”. E isso se dava “porque esses filmes desafiavam o cânone dominante norte-americano e usavam referências cinéfilas e estéticas que o público português desconhecia ou desvalorizava.” (CUNHA, 2013, p. 188)

Em 1969, tivemos a criação da cooperativa intitulada Centro Português de Cinema (CPC), a qual passou a financiar diversos projetos cinematográficos portugueses. Por meio dessa cooperativa, Manoel de Oliveira produziu três filmes: **O passado e o presente** (1972), **Benilde ou a virgem mãe** (1975) e **Amor de Perdição** (1978).¹⁰

Por meio da parceria com o produtor Paulo Branco, os anos 1980 foram muito produtivos para o realizador português.¹¹ Dentre tantos filmes distintos, destacamos três que chamaram a atenção nessa década devido às inovações que apresentaram: **Visita ou memórias e confissões** (1982), *Le soulier de satin* (1984) e **Os canibais** (1988). O primeiro se destacou por ser um documentário autobiográfico que só deveria ser lançado após a morte do diretor. Desse modo, esse filme produzido em 1982 só viu a luz do dia no ano de 2015. O segundo é uma superprodução com quase sete horas de duração que adapta o texto homônimo integral do autor francês Paul Claudel.¹² E o terceiro trata-se de um filme-ópera – ou seja, um filme inteiro cantado, musical –, que adapta o conto homônimo do escritor português Álvaro do Carvalho.

A partir dos anos 1990, Manoel de Oliveira começou a dirigir um filme por ano.¹³ Desse modo, podemos afirmar, literalmente, que o realizador tem a sua história misturada à história do cinema – tanto do cinema português quanto do cinema mundial. Assim como o cinema por si só apresentou várias facetas, o de Oliveira também o fez:

¹⁰ Ressaltamos, aqui, uma curiosidade: o CPC teve uma duração de sete anos. Entre os seus anos de financiamento, produziu dezesseis filmes. Por coincidência, o primeiro e o último pertencem a Manoel de Oliveira, sendo eles, respectivamente, **O passado e o presente** e **Amor de perdição**.

¹¹ Listamos, aqui, todos os filmes de Manoel de Oliveira lançados na década de 1980: **Francisca** (1981), **Visita ou memórias e confissões** (1982), **Lisboa cultural** (1983), **Nice: à propos de Jean Vigo** (1983), *Le soulier de satin* (1985), **Simpósio internacional de escultura em pedra: Porto** (1985), **Mon cas** (1986), **A propósito da bandeira nacional** (1987) e **Os canibais** (1988).

¹² Na década de 1980, um filme custava, em média, 40 mil contos para ser produzido. Por sua vez, *Le soulier de satin* teve um orçamento total de 210 mil. Este filme recebeu o Leão de Ouro no Festival de Veneza e, com tal reconhecimento, garantiu autonomia financeira e independência artística a Manoel de Oliveira.

¹³ Listamos, aqui, todos os filmes de Manoel de Oliveira lançados na década de 1990: **Non, ou a vã glória de mandar** (1990), **A divina comédia** (1991), **O dia do desespero** (1992), **Vale Abraão** (1993), **A caixa** (1994), **O convento** (1995), **Party** (1996), **En une poignée de mains amies** (1996, juntamente com Jean Rouch), **Viagem ao princípio do mundo** (1997), **Inquietude** (1998) e *La lettre* (1999).

suas películas contemplam vários temas e conteúdos; e atravessou experiências diversas. Ademais, com o passar dos anos, e adentrando os anos 2000 e 2010,¹⁴ o portuense estabeleceu uma estética própria que foi ficando mais marcante a cada novo filme lançado.

Devido ao vasto número de filmes de Manoel de Oliveira, como pudemos averiguar até agora, explanarei, a seguir, algumas particularidades recorrentes em sua filmografia para depois adentrar algumas películas específicas que servirão para exemplificar o viés **épico** de suas obras – elemento principal que será o responsável pela eloquência do silêncio em *Belle toujours* (2006), foco do nosso trabalho. Vejamos, então, as principais características temáticas e estéticas no cinema de Oliveira.

Conhecido por sua estreita relação com o teatro e a literatura, Manoel de Oliveira foi responsável por levar para as grandes telas textos de renomados autores, alguns já citados aqui, como José Régio, Agustina Bessa-Luís, Camilo Castelo Branco, Helder Prista Monteiro, Álvaro do Carvalho e Padre Antônio Vieira – citando os portugueses – ; além de trechos e influências da Bíblia, de Dostoiévski e de Nietzsche.

Outrossim, documentário e ficção se misturam na mão do cineasta. Luis Miguel Cintra (2008), um dos atores mais presentes nos filmes do diretor português, diz que vê Oliveira – a quem, segundo o ator, muitos chamam de “mestre” – como um grande documentarista, já que este está sempre a representar na tela as grandes indagações e mistérios da vida humana. Por trás da aparente artificialidade de seus filmes, nota-se uma verdade aterradora e angustiante que atormenta o ser humano, pois ele procura contemplar algo que está além da matéria de nossos corpos: a alma que nos move. Cintra nos indaga se com o **Acto da primeva**,¹⁵ Oliveira filmava uma ficção ou um documentário. E o próprio ator nos responde que, no fundo, Manoel filmava a vida daqueles camponeses. Em outras palavras, o ator afirma que ele não filmava

¹⁴ Listamos, aqui, todos os filmes lançados nas décadas de 2000 e 2010: **Palavra e utopia** (2000), **Porto da minha infância** (2001), **Je rentre à la maison** (2001), **O princípio da incerteza** (2002), **Momento, uma canção de Pedro Abrunhosa** (2002), **Um filme falado** (2003), **O Quinto Império, ontem como hoje** (2004), **Espelho mágico** (2005), **Do visível ao invisível** (2005), **Belle toujours** (2006), **O improvável não é impossível** (2006), **Rencontre unique** (2007), **Cristóvão Colombo: o enigma** (2007), **O poeta doido, o vitral e a santa morta** (2008), **Romance de Vila do Conde** (2008), **Singularidades de uma rapariga loura** (2009), **O estranho caso de Angélica** (2010), **Painéis de São Vicente de Fora, visão poética** (2010), **O gebo e a sombra** (2012), **O conquistador conquistado** (2012), **O velho do Restelo** (2014), **Chafariz das Virtudes** (2014), **Um século de energia** (2015).

¹⁵ O longa-metragem **Acto da primavera** traz uma representação da paixão de Cristo feita por membros de uma aldeia de Trás-os-Montes. Aqui, durante a película, temos um plano em que é mostrado o próprio Oliveira a filmar. Além disso, em outros, turistas são mostrados como plateia; e os próprios aldeões têm suas vidas misturadas às das personagens bíblicas por eles retratadas. Por meio desses elementos presentes, temos um amálgama entre ficção e documentário, “confundindo” a nós, espectadores, em relação ao que é real e ao que é encenação fílmica.

personagens, ele filmava pessoas vivas. Cintra afirma que isso será o seu ofício em todas as suas películas posteriores. Não à toa, o diretor português não procurava necessariamente atores, mas sim pessoas que nele despertavam o interesse como “matéria” humana que ressaltava a questão do significado de se estar vivo.

Além disso, para o realizador, fazer um filme também é pensar em seu público e no momento de sua projeção; na sua inserção na sociedade; é intervir publicamente. Ou seja, para ele, fazer um filme é um ato público e político.¹⁶

Mas de que é feita a vida de cada um? Do nascimento até à morte: amor, a relação fundadora Homem-Mulher e todas as relações com os outros, familiares, sociais, públicas, ou seja, a vida em sociedade, a política. E disto fala sempre, creio, Manoel de Oliveira em toda a sua obra, quando filma actores em cenários pintados ou em cenários reais, seja a representarem peças de Régio, romances de Camilo e Agustina, e até nos filmes sobre a História. (CINTRA, 2008)¹⁷

Em seus filmes, o espectador se torna ativo. O cinema oliveiriano tira o conforto de seu público para deixá-lo desconfortável e reflexivo. E isso se dá por meio de um distanciamento consciente entre o que é projetado na tela e o espectador, de modo a romper a ilusão de realidade:

Porque o cinema quanto mais manipulado for, quanto mais artificial for, mais autêntico é. Porque é essa a sua realidade intrínseca. O espectador tem que saber que aquilo não é. Mas que é como se fosse. É salutar e é bom que o saiba. Porque, de contrário, estamos a querer iludir, a dar como realidade o que o não é. Estamos a falsear... (OLIVEIRA, 2008, p. 83)

Tal conduta pode ser classificada como **autorreflexiva** e, caso fosse transposta para o teatro, se aproximaria dos preceitos formais apresentados pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Em outras palavras, tanto o cinema de Oliveira quanto o teatro de Brecht apresentam um discurso que – reproduzindo a dualidade exposta por Ismail Xavier em **O discurso cinematográfico** (2008) – está muito mais

¹⁶ As palavras de Cintra vão ao encontro do que o próprio Manoel de Oliveira pensa a respeito de seu cinema: “No sentido mais lato da palavra, os meus filmes são, sem dúvida, filmes políticos, na medida em que deles ressalta a verdade dos acontecimentos, a verdade das coisas.” (OLIVEIRA *apud* BAECQUE & PARSI, 2008, p.35)

¹⁷ CINTRA, Luís Miguel. **Sobre Manoel de Oliveira, cineasta exemplar**. In: Manoel de Oliveira Histórias e revelações. Associação Portuguesa de Escritores, Dezembro 2008. Disponível em: <<https://100mim.wordpress.com/2011/02/15/manoel-de-oliveira-exigencia-da-liberdade-texto-de-luis-miguel-cintra/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

para a **opacidade** do que para a **transparência**, como veremos em detalhes no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 - O ÉPICO NO TEATRO E NO CINEMA

Ao ver a si próprio, não como um escravo da Natureza, e sim como um mestre da ficção, o artista auto-reflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a obra de arte deve ser modelada.¹⁸

Robert Stam

Após o breve panorama do diretor português Manoel de Oliveira e o destaque dado a algumas características recorrentes em sua vasta filmografia, falaremos, neste capítulo, do seu viés **épico**. Com esse intuito, o principal conceito a explorar será aquele que define a natureza épica do teatro proposto por Bertolt Brecht e a sua intenção: o conceito de **efeito de distanciamento**. Este efeito tem como objetivo instigar o espectador à reflexão para que, dessa maneira, ele deixe de ser passivo e se torne ativo. Para isso, Brecht se utiliza de artifícios formais (atuações antinaturalistas, projeções de filmes no palco, interrupção de cenas, quebra da quarta parede, músicas, exposição dos bastidores etc.) que quebram a diegese e qualquer tipo de identificação emocional entre personagem e público. Por esse motivo, o **teatro épico** é claramente não-catártico. Ou seja, com a quebra da **ilusão** e da **transparência** em cena o espectador toma consciência de que está diante de uma peça teatral e de que tudo aquilo não passa de encenação.

A crise do drama

O **teatro épico** foi teorizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht e vai de encontro ao drama aristotélico – este que tem como objetivo provocar a catarse para purgar seus espectadores durante e após as representações dramáticas.

Para Brecht, [...] “épico” refere-se (assim como, de um modo geral, no discurso crítico alemão) à visão aristotélica do épico como uma forma narrativa não constringida pelas unidades teatrais de tempo, espaço e ação. (STAM, 1981, p.152)

¹⁸ In: STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.55.

A seguir, descreveremos o contexto turbulento em que surgiu essa forma teatral epicizante para, depois, mostrarmos como tais características advindas do teatro foram sorvidas pela sétima arte.

Em **A teoria do drama moderno** (2001), Peter Szondi define o drama clássico aristotélico, além de provocador da catarse, como uma dialética que é fechada em si mesma. Em outras palavras, tal drama é absoluto e, para ser puro, deve estar desligado de tudo o que for externo a ele.

Seguindo esse raciocínio, o dramaturgo deve se manter “invisível” em sua peça. Isto é, as palavras proferidas pelas personagens que foram, primeiramente, escritas por um autor devem parecer espontâneas e advindas da situação em que se encontram, e não como pré-concebidas ou provenientes de alguém exterior à diegese.

O público, nessa mesma lógica clássica, também deve se manter “invisível”. Ou seja, as personagens não devem se dirigir a uma pessoa além-palco como interlocutor. Nesse sentido, o espectador assiste a uma peça de teatro “calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo”, pois “a relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama” (SZONDI, 2001, p. 31).

Outrossim, o papel do ator era o de encarnar a personagem no presente momento. Desse modo, o único tempo existente em um palco é aquele mesmo do momento da encenação. O decurso temporal no drama e sua época é sempre o que está presente em cena.

Percebemos que todos esses elementos juntos criam uma espécie de **ilusão** no espectador, como se o espetáculo teatral fosse um mundo à parte com “vida” e elementos próprios. Esse espectador apenas assiste a tudo passivamente observando os destinos já traçados daquelas personagens que se encontram no palco.

O advento da Revolução Industrial trouxe uma mudança na sociedade europeia da época, tornando-a tecnológica, mecanicista, mercadológica e evidenciando a desigualdade social.¹⁹ Com isso, houve a ascensão da burguesia e, conseqüentemente, a ascensão de um novo tipo de indivíduo, de um **novo homem** – o burguês. Como dito, várias transformações sociais sucederam e, na questão artística, tivemos uma crise na forma dramática. Em outras palavras, ficou comprovado, por meio de peças e de autores

¹⁹ A Revolução Industrial teve início no século XVIII. Apesar disso, o seu modo de produção industrial continuou se alastrando durante todo o século XIX e início do XX.

que serão discriminados a seguir, que tal forma não dava mais conta de representar esse homem novo; o drama não era mais capaz de exprimir o que precisava ser dito, expressado.

“Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise [...] em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antiéticos correspondentes” (SZONDI, 2001, 91). Por esse motivo, cada autor que representava esse novo homem o fez à sua maneira. Vejamos cada um deles.

Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturgo norueguês, por exemplo, nos trouxe personagens que apresentavam uma forte relação com seus respectivos passados. Desse modo, seu teatro pode ser rotulado como intrasubjetivo, já que suas personagens estão sempre remoendo traumas pretéritos que se manifestam no presente e que decidirão seus futuros.

Em uma relação comparativa, Szondi (2001, p. 39) confronta Ibsen e Sófocles²⁰ para exaltar as principais diferenças entre o drama clássico e o drama em crise:

A diferença entre a estrutura dramática de Ibsen e a de Sófocles leva ao verdadeiro problema formal que manifesta a crise histórica do próprio drama. Não carece de nenhuma prova o fato de que a técnica analítica não é em Ibsen um fenômeno isolado, mas antes o modo de construção de suas peças modernas; basta recordar as mais importantes: *Casa de bonecas*, *Pilares da sociedade*, *Espectros*, *A dama do mar*, *Rosmersholm*, *O pato selvagem*, *Solness, o construtor*, *John Gabriel Borkman*, *Quando despertamos entre os mortos*.

Assim, em Ibsen temos um passado que não está em função do presente, mas, ao contrário, o presente é apenas um pretexto para a evocação desse pretérito. Nas personagens do autor, a verdade se encontra na interioridade de cada um. É se baseando nela que teremos os porquês das decisões manifestadas e é desse modo que o efeito traumático das decisões continuará sobrevivendo às mudanças externas. Além disso, a temporalidade que representa o presente, em Ibsen, é diferente daquele presente requerido no drama: “embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros” (SZONDI, 2001, p.44).

²⁰ Autor de **Édipo rei**, **Antígona** e **Electra**, Sófocles é considerado um dos mais importantes representantes da dramaturgia clássica.

Em Anton Tchékhev (1860-1904), escritor russo, temos a presença da vida onírica na lembrança e na utopia desejada pelas personagens. Um artifício muito presente em suas peças é o chamado diálogo monológico, quando as personagens parecem conversar entre elas, mas, no fundo, estão apenas desabafando e externalizando suas angústias e sofrimentos internos.

Para exemplificar tais características do autor, citaremos a peça **As três irmãs** (1901), considerada, segundo Szondi, como o drama mais perfeito de Tchékhev. Nessa peça

Coloca-se a questão de saber como o tema da recusa à vida presente em favor da lembrança e da nostalgia, como essa análise perene do próprio destino permite ainda aquela forma dramática em que se cristalizou outrora a adesão renascentista ao aqui e agora, à relação intersubjetiva. A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchékhev. (SZONDI, 2001, p.49)

Em suma, as personagens de Tchékhev estão sempre vivendo renúncias: a primeira, em relação ao presente e à comunicação; e a segunda, à felicidade em um encontro real.

O autor sueco August Strindberg (1849-1912) tem como característica a chamada “dramaturgia do eu”. Em sua peça **O sonho** (1901), por exemplo, temos uma estrutura que é baseada na contraposição entre o eu que se encontra isolado e o mundo objetivo e alienado. O próprio autor afirma que o princípio formal dessa obra é a imitação de um sonho; ou seja, desconexo, mas lógico na aparência.

Tal obra apresenta uma sequência solta de cenas, mas que tem um fio diegético condutor. Assemelhando-se a um **drama de estações**, **O sonho** apresenta a evolução sofrida pela personagem principal, que se dá por meio de encontros com outras personagens no decorrer da peça. Essa relação intersubjetiva da protagonista explicitará a perspectiva do seu eu subjetivo inserido em um mundo exterior objetivo. Dessa maneira, essas sequências não constituem uma unidade de ação, mas o reflexo do eu da heroína. Nesse sentido, é exposta uma relação entre o subjetivo e o objetivo.

A dramaturgia subjetiva leva [...] à substituição da unidade da ação pela unidade do eu. A técnica da estação dá conta dessa substituição dissolvendo o *continuum* da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu. (SZONDI, 2001, p. 60)

Além disso, o conteúdo da peça explicita, por meio do casamento malfadado da protagonista, o antro infernal em que se transformou o lar burguês. Esse microcosmo do lar burguês reflete o macrocosmo da sociedade burguesa, destacando outras relações interpessoais também como fadadas ao fracasso. Unindo forma e conteúdo, podemos considerar que “*Sonho* não é absolutamente o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico *sobre* os homens” (SZONDI, 2001, p. 67).

Maurice Maeterlinck (1862-1949), por sua vez, nos apresenta um drama *statique*. Ou seja, um drama que dispensa ação – como Fernando Pessoa fez em **O marinheiro** (1913). Rotulado assim porque em vez da ação, o dramaturgo belga representa a situação em suas peças.

Nos chamados **dramas genuínos**, temos o contrário do que Maeterlinck propôs, já que a situação servia de estopim para a ação. Com essa inversão de categorias, presentes, aqui, por questões temáticas, as personagens desse autor assistem, de maneira passiva, às suas próprias situações particulares até a chegada da morte. A peça **Os cegos** (1890), para exemplificar, coloca em prática esses preceitos.

Por meio desse estilo formal, Maeterlinck representa a impotência existencial do homem perante o seu destino incontornável: a morte. Esta, que chega para todos, se tornou uma obsessão para o autor que a extravasou por meio da sua obra. Para ele, ela é quem representa esse destino final dos homens. Inclusive, a morte se apresenta, no fundo, como a personagem principal das peças do belga, se mostrando uma temática recorrente em seus dramas:

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana, tal como lhe aparecia, levou-o a introduzir o homem, objeto passivo e mudo da morte, em uma forma que se limita a conhecê-lo como sujeito que fala e age. O que provoca, no âmago da concepção dramática, uma guinada em direção ao épico. (SZONDI, 2001, p.75)

Em Gerhart Hauptmann (1862-1946), temos o homem como vítima das condições sociais. Nesse sentido, ele iguala todos os homens. Sua obra, classificada como drama analítico, apresenta fortes influências de Tolstói,²¹ devido à sua temática social.

Por meio de suas peças, o dramaturgo alemão procurou evidenciar as condições econômicas e políticas que conduzem o ser humano, de modo que tais fatores externos

²¹ Liev Tolstói (1828-1910), renomado escritor russo, é autor, dentre outras obras, de **Guerra e paz** (1867), **Anna Karenina** (1877) e **A morte de Ivan Ilitch** (1886).

se mostrem como raízes que estão além das situações e ações do indivíduo, mas que são determinantes para ele.

Tendo isso em mente, essa temática não se adequou à forma dramática, resultando em uma problemática:

A conversão dos condicionamentos da alienação em atualidade intersubjetiva significa inventar uma ação que presentifique aquelas condições. Mediando como um elemento secundário a temática social e a forma dramática preexistente, essa ação se revela, no entanto, problemática dos pontos de vista tanto da temática quanto da forma. Pois a ação representativa não é uma ação dramática: o fato no drama, enquanto absoluto, não aponta para nada além dele. (SZONDI, 2001, p. 76)

Hauptmann tentou solucionar essa contradição entre forma e temática em **Antes do sol nascer** (1889) e em **Os tecelões** (1892). Nessas obras, é explícita a questão do **drama social**, que contraria a forma dramática. Nelas, as personagens representam milhares de pessoas que vivem nas mesmas condições encenadas, as quais simbolizam uma unidade que é condicionada por fatores econômicos. Por retratar o meio social objetivo, a temática ultrapassa os alicerces convencionais do drama. Ou seja, esse encaixe entre o empirismo e a subjetividade não era algo presente na configuração dramática clássica, mas sim da épica, já que isso faz referência a algo que é externo ao princípio formal do drama. Por esse motivo, o **drama social** tem uma essência épica, pois apresenta a seguinte contradição: a investida de uma temática épica em uma forma tipicamente dramática.

A solução épica de Bertolt Brecht

Depois de listar os autores e citar suas particulares alternativas formais e temáticas em relação ao **drama genuíno**, Peter Szondi nos apresenta possíveis soluções para a crise do drama. No capítulo intitulado **Tentativas de solução**, o autor menciona novas estéticas (e seus respectivos autores) como: o Expressionismo; a revista política de Erwin Piscator; o teatro épico de Bertolt Brecht; a montagem de Ferdinand Bruckner; Luigi Pirandello e o seu o jogo da impossibilidade do drama; o monólogo interior de Eugene O'Neill, Thornton Wilder com o eu-épico como diretor de cena e o jogo do tempo; e a reminiscência de Arthur Miller.

De acordo com o foco do presente trabalho, nos atentaremos, dentre os supracitados, no **teatro épico** de Bertolt Brecht, pois “Brecht constitui a síntese desse

processo e por isso o conceito de teatro épico vinculou-se, com justiça, a seu nome, porque sua obra teatral foi acompanhada de uma permanente militância crítica e teórica, por meio da qual o conceito se consolidou.” (COSTA, 2011, p. 41)

O dramaturgo alemão pode ser visto como um herdeiro do naturalismo. Suas experiências teatrais se encontram na contradição entre a temática social e a forma dramática. Ou seja, Brecht também apresenta um **drama social**, mas o seu modo de fazer teatro procurou unir o princípio científico ao drama, retratando as relações intersubjetivas do homem inserido em um sistema socioeconômico que paira sobre ele.

Bertolt problematiza a questão fulcral dramática da relação intersubjetiva colocando, conseqüentemente, a questão do próprio drama em xeque. Não à toa, Brecht apresenta uma oposição ao drama que vai contra os preceitos já alicerçados por Aristóteles. Por esse motivo, o rótulo de **teatro épico**, e não aristotélico. No quadro a seguir, veremos enumeradas as diferenças entre um e outro:

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
o teatro “incorpora” um processo	ele narra um processo
envolve o espectador em uma ação	faz dele um observador
consome sua atividade	desperta sua atividade
possibilita-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
transmite-lhe vivências	transmite-lhe conhecimentos
o espectador é deslocado para dentro de uma ação	ele é contraposto à ação
trabalha-se com sugestão	trabalha-se com argumentos
as sensações são conservadas	são estimuladas para chegar às descobertas
o homem é pressuposto como conhecido	o homem é objeto de investigação
o homem imutável	o homem mutável e modificador
expectativa sobre o desfecho	expectativa sobre o andamento
uma cena em favor da outra	cada cena para si
os acontecimentos têm curso linear	os acontecimentos têm curso em curvas
<i>natura non facit saltus</i> (natureza não dá saltos)	<i>facit saltus</i> (natureza dá saltos)
o mundo tal como ele é	o mundo como vem a ser
o que o homem deve ser	o que o homem tem de ser
seus impulsos	seus motivos

o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento
------------------------------	--

Tabela 1 – comparação direta entre a forma dramática e a forma épica (BRECHT *apud* SZONDI 2001, p.134-135)

As confrontações diretas apresentadas no quadro acima mostram que o épico substitui o conceito de sujeito e objeto. Assim, algo que era essencialmente dramático se torna algo essencialmente épico. Essa objetividade épica, por sua vez, penetra todas as camadas de uma peça teatral, modificando a sua estrutura, a sua linguagem e a sua encenação.

Em outras palavras, o **teatro épico** de Bertolt Brecht rompeu com a tradição aristotélica, expondo uma visão particular da sociedade e, por conseguinte, dos indivíduos que a compõem. Entre outros elementos, Brecht sentia-se incomodado com a estaticidade do drama. Para ele, o teatro tinha que acompanhar o novo estilo de vida do homem do século XX e, para tanto, precisava ser dinâmico, mutante. Estava claro, para o dramaturgo, que o mundo moderno não podia mais ser representado por meio do drama tradicional; portanto, era necessária uma nova representação que estivesse em conformidade com a sociedade e suas intensas transformações. Por tal motivo, Brecht traz um teatro que modifica o espectador, que o deixa inquieto, incomodado, ativo. Tal espectador não poderia mais se identificar com as personagens e, para alcançar tal meta, o teatro épico apresenta narradores que interrompem os diálogos entre as personagens; atuações anti-naturalistas; coro; projeção de *slides*; notas explicativas; cenas simultâneas e *songs*. É dessa maneira, e não somente por meio dos diálogos entre as personagens, que se alcança a consciência dos espectadores (ROCHA, 2007):

Como autor e diretor, Brecht transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de idéias dramáticas e cênicas. Essas idéias – pessoais ou tomadas de empréstimo – devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, “mostrados”. Daí Brecht chamá-los “efeitos de distanciamento”. (SZONDI, 2001, p. 136)

Em oposição à forma dramática, que se baseia na relação intersubjetiva e nas situações e conflitos que ela permite desenvolver, o **teatro épico** desloca essa relação de modo que a problemática seja vista por um viés pedagógico e científico. Dessa forma, o épico tem como objetivo escancarar “os bastidores” (tanto do teatro como da sociedade)

para gerar a reflexão e conscientizar seu público, unindo estética e conteúdo para alcançar esse objetivo.

O épico no cinema

Agora, mostraremos como o cinema se apropriou de tais artifícios **épico**s para criar algo exclusivo da sétima arte. Afinal, a estética cinematográfica, apesar de possuir pontos convergentes com o teatro, é uma linguagem própria e, como tal, tem suas especificidades.

Em sua obra **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação** (1981), Robert Stam discrimina duas distintas formas de se fazer arte e os objetivos – alienador ou engajador; industrial ou revolucionário – almejados por cada uma delas. Após isso, ele se vale do **teatro épico** de Brecht para fazer análises fílmicas de obras que demonstram semelhanças formais e temáticas aos preceitos teorizados pelo dramaturgo alemão.²²

Para Stam (1981, p. 22), arte ilusionista é aquela que causa uma coerência espaço-temporal, enquanto arte anti-ilusionista é aquela que “procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo”. No chamado **cinema épico**, que apresenta matriz brechtiana, a arte anti-ilusionista – ou autorreflexiva – é que se faz presente.

Muitos são adeptos dessa estética disjuntiva e os que são enquadrados nesse grupo têm como similaridade a desmistificação da arte ilusionista, mostrando que ela também tem um caráter engajador, e não apenas encantador:

Os escritores e cineastas [...] – de Cervantes a Brecht e Godard – recusam-se obstinadamente a exercer seu poder de criar uma narrativa ou um encanto dramático. São perfeitamente capazes de seduzir suas platéias. Preferem, porém, por diversas razões, subverter e desbastar suas histórias. Desferem rudes golpes de desmistificação à suave continuidade do ilusionismo. Sua estratégica narrativa é a descontinuidade. (STAM, 1981, p. 22)

²² Listamos, aqui, algumas obras cinematográficas analisadas por Robert Stam que, segundo o autor, podem ser enquadradas como anti-ilusionistas: *Les carabiniers* (1963), *Le mépris* (1963), *Weekend* (1967), *Tout va bien* (1972), *Numero deux* (1975), todas de Jean-Luc Godard; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *Un chien andalou* (1928) e *L'âge d'or* (1930), de Luis Buñuel; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Tudo bem* (1978), de Arnaldo Jabor; *A queda* (1978), de Ruy Guerra.

No cinema, a tradição dominante sempre alimentou uma estética ilusionista alienadora – vide os *blockbusters* hollywoodianos.²³ Excluindo as estéticas vanguardistas e os cineastas experimentalistas,²⁴ os filmes de ficção com caráter comercial têm, de maneira geral, “mantido uma estética que corresponde grosseiramente ao romance realista do Século XIX e ao teatro naturalista” (STAM, 1981, p.24).

Isso se deu porque o cinema, desde os seus primórdios, e levando em consideração a grande maioria de sua produção, sempre apresentou como característica marcante a captação da realidade.²⁵ Para algo estar em um filme, deduzia-se que, no momento da filmagem, em frente à câmera, aquilo realmente sucedeu.²⁶ Por esse motivo, a verossimilhança era um dos principais elementos que chamavam a atenção do público. Essa representação fascinava e, juntamente à ingenuidade da época frente a uma criação tão inovadora, conduziu a maior parte da produção cinematográfica visando o mimetismo.

Além disso, os grandes críticos da época consagravam essa verossimilhança alcançada pelo cinema. “Para Bazin,²⁷ o cinema avançava inexoravelmente em direção a um realismo cada vez mais bem acabado” (STAM, 1981, p.24).

Um bom exemplo para tudo isso é o filme anti-guerra de Jean-Luc Godard, *Les carabiniers* (1963). Afinal, nada melhor do que ilustrar a magia do cinema ilusionista por meio de um filme autodeclarado anti-ilusionista, pois Godard dedicou toda a sua carreira cinematográfica a fazer filmes que desconstruíssem tudo o que Hollywood construiu.

No filme citado, o protagonista Michelangelo, em determinado momento, vai ao cinema e confunde a imagem projetada com a sua própria realidade. O que é projetado é

²³ O termo *blockbuster* significa, ao pé da letra, “arrasa quarteirões” e rotula os filmes que têm como objetivo principal o apelo comercial.

²⁴ Citamos alguns cineastas que se encaixam aqui: Georges Méliès (1861-1938) e seu ilusionismo atrelado ao ato de filmar; Charlie Chaplin (1889-1977) com o seu humor inventivo e sagaz, que fazia rir e, concomitantemente, emocionar a quem o assistisse – além de trazer mensagens políticas, como se vê em **Tempos modernos** (1936), que continua relevante e atual –; Dziga Vertov (1896-1954) e o seu **Homem com uma câmera** (1929), que mostrou os bastidores do cinema e os malabarismos que os cineastas tinham (têm) que realizar para que seus filmes se tornem realidade, propondo uma séria reflexão sobre o próprio ato de fazer cinema; e Sergei Eisenstein (1898-1948) com a sua técnica de montagem que tinha como finalidade instigar a revolução.

²⁵ Relembrando: o cinematógrafo fora criado para ser um aparato científico que reproduzia fielmente a realidade.

²⁶ Sabemos, hoje, que nem tudo o que se encontra em um filme realmente se sucedeu em frente a uma câmera. Com os truques de filmagem, a montagem, os efeitos especiais e a computação gráfica, uma infinidade de artifícios pode ser criada no momento da pós-produção; e não no momento da filmagem em si.

²⁷ O francês André Bazin (1918-1958) foi um renomado teórico e crítico de cinema, um dos criadores da revista *Cahiers du cinema*.

tão real para ele que esta personagem se espanta e pula da cadeira. O que está sendo retratado na grande tela é uma mulher se banhando. Michelangelo, tão imerso naquilo, se levanta e tenta espiar por detrás da tela, para ver se consegue ver a totalidade da nudez dessa mulher. Toda essa cena é antológica no sentido de mostrar, além da questão metalinguística, um espectador que acredita em tudo o que está sendo mostrado ali. Acredita tanto que se levanta para tentar espiar o corpo que está sendo projetado. E isso revela uma crítica ferrenha aos espectadores passivos do cinema ilusionista:

A sequência nos obriga a perceber nosso alter-ego, o próprio Michelangelo. Assim como ele, também nós costumamos imaginar trens em situações em que, na realidade, não existe trem algum. Também gostamos da mediocridade e da estupidez. E também, como ele, participamos de uma maneira voyeurística nos filmes de baixo calão. Nesse caso, somos ao mesmo tempo superiores e inferiores a ele. Não somos tão ingênuos a ponto de tomarmos as imagens como reais, mas também não temos coragem de tentar materializar fisicamente nossas fantasias eróticas. *Nós* as acariciamos apenas no santuário de nossa imaginação. (STAM, 1981, p.25)

O cinema, por meio de seu próprio aparato, difundiu sementes do ilusionismo pictórico. Por sua vez, o artista tem a opção de continuar iludindo o seu espectador ou de revelar esses artifícios.

Se usado de maneira **transparente**, o efeito do real se manifesta e teremos em tela a reprodução de algo natural e verossímil. Como se tivéssemos diante de nossos olhos o recorte de um momento específico que realmente aconteceu diante da câmera. Apesar dessa criação da ilusão, nada do que vemos pode ser caracterizado como real. Afinal, toda aquela diegese fílmica foi previamente organizada para ser captada pelo dispositivo e, posteriormente, transmitida para nós, espectadores – além disso, há sempre o processo de montagem, que os adeptos do ilusionismo se esmeram em deixar invisível.

Em contrapartida, o artista pode optar por desmistificar essa ilusão. Nesse caso, a **opacidade** – ou o anti-ilusionismo – nos mostra algo que explicitamente não é real. Isto é, que se mostra desde o princípio como um espetáculo filmado, escancarando suas funções críticas. A isso, damos o nome de **cinema épico**:

Chamemos de “cinema épico” o cinema de discurso opaco, crítico, autorreflexivo, não-ilusionista (não-aristotélico, portanto), similar ao que Brecht propunha para o teatro em alternativa ao dramático que é, como se sabe, propício à produção do efeito catártico preconizado por Aristóteles. Quero referir-me ao cinema crítico, de resistência, de Godard, de Manoel de Oliveira, de Glauber Rocha etc. (JUNQUEIRA, 2017)²⁸

²⁸ JUNQUEIRA, Renata Soares. **O uso da cor no cinema épico de Manoel de Oliveira e Glauber Rocha**. Disponível em: <<http://celp.fflch.usp.br/node/373>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

No próximo capítulo, veremos como tais elementos **épicos** se apresentam na filmografia de Manoel de Oliveira.

CAPÍTULO 3 - O CINEMA ÉPICO DE MANOEL DE OLIVEIRA

Infelizmente os espectadores estão viciados num tipo de cinema convencional. Aceitam a convenção cinematográfica que pretende que no cinema é o movimento que deve modificar sua realidade. Não vão ao cinema para reflectir, mas para não reflectir! Se o filme faz reflectir, eles desesperam, fartam-se, deixam a sala. Se o filme funciona como uma droga, um estupefaciente, então é bom! Não pensam... Mas, em princípio, é mau, porque a pessoa despersonaliza-se, não fica nada.²⁹

Manoel de Oliveira

Por meio de tudo o que foi elucidado até aqui, percebemos que, mesmo sendo o conjunto de outras artes, a sétima arte se mostrou autônoma e dona de um discurso próprio. Como já mencionado no **Capítulo 1**, Manoel de Oliveira tem a sua história sincrônica à do cinema. E assim como a história do dispositivo, o português também tem autonomia e discurso próprio. Além disso, e como comprovado por meio da sua vasta filmografia, apresenta um cinema singular.

Na cinematografia oliveiriana, é recorrente o uso de **recursos épicos** que causam um efeito de distanciamento no espectador. Os mais chamativos são aqueles que mostram o próprio dispositivo filmográfico – recurso metalinguístico –; atores/personagens que olham para a câmera; atuações antinaturalistas; apresentação do texto em vez de sua representação; posicionamento lateral das personagens durante os diálogos, em vez de frontal, como estamos acostumados; congelamento da cena etc. Por meio desses **artifícios epicizantes**, seus filmes se mostram explicitamente como espetáculos. Apesar disso, engana-se quem acha que tais elementos são meramente estéticos. Ao contrário, tal artificialidade tem, por trás, um teor político:

Obviamente, tão persistente e ostensiva teatralidade nada tem de inocente ou de gratuito aparato; é, pelo contrário, reveladora de um firme posicionamento estético, de um método de produção obstinadamente perseguido e aperfeiçoado a cada passo da cinematografia oliveiriana, que propõe sempre, à maneira do teatro épico, um consciente distanciamento entre o espectador e aquilo que ele vê projetado na tela, rompendo assim decididamente qualquer ilusão de realidade. (JUNQUEIRA, 2010, p. XX-XXI)

²⁹ In: LUPPI BELO, Maria do Rosário. A instável estabilidade. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010, p.36.



Figura 1 - Manoel de Oliveira filmando o próprio ato de filmar em **Acto da primavera** (1963)



Figura 2 - atores/personagens que olham para a câmera; apresentação do texto em vez de sua representação em **O gebo e a sombra** (2012)



Figura 3 - atuações antinaturalistas; artificialismo em **Os canibais** (1988)



Figura 4 - posicionamento lateral das personagens durante os diálogos em **Francisca** (1981)



Figura 5 - personagens imóveis; congelamento da cena em **Amor de perdição** (1978)

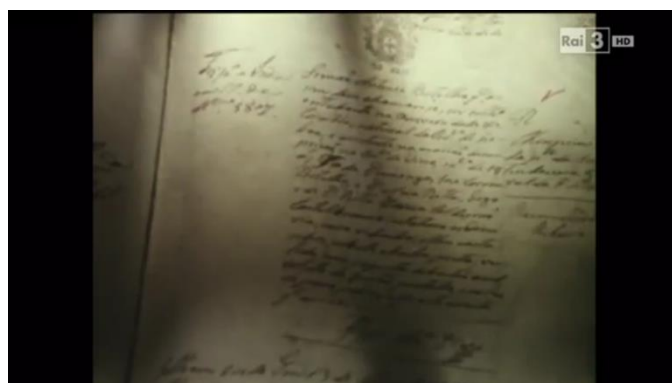


Figura 6 - o peso da palavra; a palavra filmada em **Amor de perdição** (1978)

Ademais, nota-se ainda, do teatro, a importância do texto. A palavra tem um peso muito grande na filmografia de Manoel de Oliveira. Tão grande a ponto de o cineasta filmar, em certas ocasiões, a própria palavra escrita para ressaltar a crucial significância desta para a apreensão total da obra.

Essa atenção excessiva dada à palavra pode ser vista como uma herança do teatro clássico; uma herança aristotélica.³⁰ Segundo o próprio realizador, a palavra é um dom precioso para o ser humano e, por esse motivo, é um elemento que enriquece o cinema. “[...] a fala, se dá ao cinema um aspecto mais teatral, enriquece-o, porque o dom da palavra é o dom mais rico que o Homem tem. Porque é pela palavra que o Homem pode exprimir de um modo direto e abstracto, as suas ideias, todas as suas ideias” (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

³⁰ Manoel de Oliveira se utiliza tanto de **elementos épicos** quanto de **elementos dramáticos** em seus filmes. Afinal, como já explicitado, este cineasta tem uma característica e um modo próprio de fazer cinema. Como realça Ismail Xavier em seu **Discurso cinematográfico**, os conceitos **transparência** (ilusão) e **opacidade** (anti-ilusão), apesar de parecerem binários e excludentes entre si, podem coexistir em um mesmo filme.

Além disso, sua construção fílmica explicita a soma de outras artes, como a pintura, a escultura e a música.³¹ Temos, assim, uma síntese explícita dessas artes em seus filmes – síntese que **subverte** os elementos **ilusionistas** em seus filmes.

Na questão da pintura, os filmes **O pintor e a cidade** (1956) e **As pinturas do meu irmão Julio** (1965) revelam a atenção que Manoel de Oliveira dá à arte pictórica. Na obra de 1956, acompanhamos um dia da jornada do artista António Cruz pela cidade do Porto enquanto pinta paisagens locais. Neste curta, imagens estáticas (quadros do pintor mencionado) se misturam, por meio da montagem oliveiriana, a imagens em movimento (imagens cinematográficas) mostrando distintos pontos de vista – o de Cruz e o de Oliveira – dessa mesma cidade. Em outras palavras, além de mostrar o fazer artístico do pintor, Oliveira, por meio das imagens filmadas, nos mostra as convergências e divergências entre o cinema e a pintura.

Essa relação entre as artes foi algo crucial em sua carreira cinematográfica, pois foi por meio dela que Oliveira passou a contemplar as imagens, dando origem aos seus longos planos fixos:

Eu descobri no *Pintor e a cidade* que o tempo é um elemento muito importante. Quer dizer, há a cor, há os enquadramentos, há o objecto filmado, mas há sobretudo o tempo sobre eles. Descobri que a imagem rápida tem um efeito, mas a imagem quando persiste ganha outra forma. Comecei a ver coisas que não teria visto com movimentos rápidos, com a passagem rápida das imagens. *O pintor e a cidade* é uma obra fundamental na minha carreira, na mudança da minha reflexão sobre o cinema. Porque essa noção de plano longo, extremamente longo, propositadamente longo, não fui a buscar a nenhum outro filme que conhecia. (OLIVEIRA, 2008, p. 56-57)

Em **As pinturas do meu irmão Julio**, Manoel de Oliveira traz uma reflexão complementar acerca do pictórico. Explicamos: nesta obra, Oliveira dá “vida”, por meio da música, do movimento e da montagem, a quadros de Julio Maria dos Reis Pereira – irmão de José Régio. Ou seja, mais uma vez cinema e pintura se misturam para criar algo novo que realça o amálgama entre ambas as artes, elucidando como os objetos ganham “vida” através da lente do dispositivo.

Painéis de São Vicente de Fora, visão poética (2010) é um curta-metragem em comemoração aos 20 anos da Fundação de Serralves, no Porto, e dos 10 anos de seu Museu de Arte Contemporânea. Nesta película, São Vicente – a personagem principal

³¹ Poderíamos citar outras artes, como a arquitetura, a fotografia etc., mas citamos apenas essas por um motivo: elas fazem parte do foco do presente trabalho e, juntamente com a patomima dos atores, serão responsáveis pela eloquência do silêncio.

do conjunto de seis quadros intitulados **Painéis de São Vicente de Fora** (ca. 1470), de Nuno Gonçalves – ganha vida e se põe diante da câmera para apresentar as pinturas, com todos os seus pormenores, da qual faz parte. Desse modo, temos o próprio santo em cena apresentando diretamente a nós, espectadores, sua análise da obra e das outras personagens que a compõem, tudo isso por meio de *zooms* e *close-ups* em elementos chave de cada um dos painéis.

Outrossim, a protagonista pictórica viva chama as demais personagens das pinturas, que também ganham vida ao seu lado, para formarem/recriarem um novo quadro perante as câmeras. Como vimos, Oliveira já havia subvertido a relação entre pintura e cinema em **O pintor e a cidade** e em **As pinturas do meu irmão Julio**. Aqui, ele o faz outra vez, mas de uma maneira distinta às duas primeiras. Isto é, ele nos mostra um terceiro e novo olhar em relação à pintura e ao cinema.

Além dessas obras que trazem explicitamente a arte pictórica, como as três citadas acima, diversos quadros estão sempre a aparecer nos filmes oliveirianos. Citamos três dentre diversas aparições: o *close* irônico na **Monalisa**, de Leonardo da Vinci, no final de **Mon Cas** (1986); o quadro que remete à Ema, em **Vale Abraão** (1993); e a parede coberta de pinturas no luxuoso quarto de hotel na cena do jantar em **Belle toujours**.



Figura 7 - pintura e cinema. Montagem 1 em **O pintor e a cidade** (1956)



Figura 8 - pintura e cinema. Montagem 2 em **O pintor e a cidade** (1956)

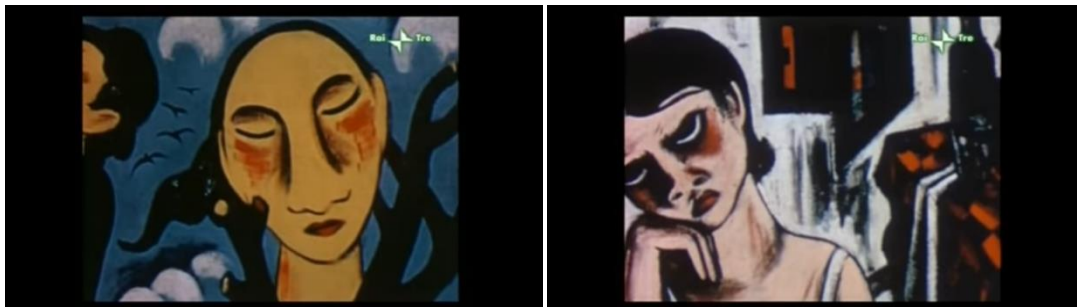


Figura 9 - pintura e movimento em *As pinturas do meu irmão Julio* (1965)



Figura 10 - *close-up* da relíquia na pintura e no cinema em *Painéis de São Vicente de Fora, visão poética* (2010)

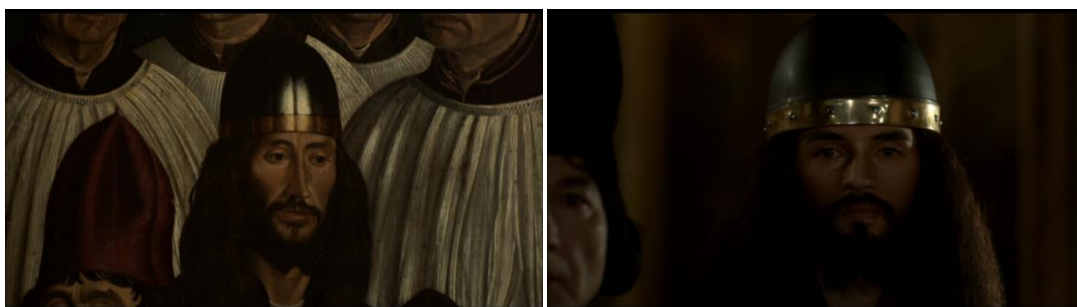


Figura 11 - *close-up* do muçulmano na pintura e no cinema em *Painéis de São Vicente de Fora, visão poética* (2010)



Figura 12 - pintura viva em *Painéis de São Vicente de Fora, visão poética* (2010)



Figura 13 - o caso Monalisa em *Mon Cas* (1986)



Figura 14- Ema e seu duplo em *Vale Abraão* (1993)



Figura 15 - decoração do hotel em *Belle toujours* (2006)

Manoel de Oliveira também costuma dar uma importância muito significativa às esculturas em seus filmes, focalizando-as, em momentos ímpares, e fazendo com que ganhem, assim, significados que vão além da simples apreciação de uma bela estátua. Podemos notar isso, por exemplo, em **O princípio da incerteza** (2002) quando Oliveira dá um *close-up* em uma escultura de um anjo. Por meio da montagem do realizador, que faz questão de focalizar essa escultura logo após um *close-up* da protagonista Camila, explicita-se, para o espectador, a ambiguidade dessa personagem: “O ápice da ideia do feminino ambíguo, que condensa o bem e o mal, será a montagem de planos que

Oliveira arquiteta num *close-up* do sorriso de Camila, seguido do *close-up* de um anjo barroco cujas feições são diabólicas.”. (CAMARGO, 2017, p.139)

Ou ainda, em **Viagem ao principio do mundo** (1997), em que a escultura do Pedro Macau³² ganha um significado relacionado à infância do protagonista Manoel, época em que seu pai passava por grandes dificuldades, mas ninguém o ajudava. A escultura, que representa um homem com um grande tronco às costas, caricaturava a situação do pai de Manoel; mas também destacava a força e a coragem que ele tinha de nunca sucumbir aos problemas.

Em **Cristovão Colombo: o enigma** (2007), os portugueses Manuel Luciano e Hermínio vão à Nova Iorque para juntar-se ao pai. Ao desembarcarem na *Big Apple*, ambos anseiam ver os grandes arranha-céus e as luzes da cidade, mas se deparam com um grande nevoeiro que não lhe permitem enxergar nada. Ademais, a alfândega estadunidense confisca para inspeção a música de Manuel.

Após isso, os irmãos vão a um local para poderem ver a Estátua da Liberdade, porém nada conseguem visualizar devido à névoa. Manuel diz ao irmão que “Com este nevoeiro nem se quer vi a Estátua da Liberdade. Que grande desilusão. Com este frio, deve ter nevado. E este nevoeiro... Este nevoeiro está a ser impertinente” (OLIVEIRA, 2007).

Percebemos, então, que esta sequência de acontecimentos frustrantes apresenta um significado devido à imagem da Estátua da Liberdade enevoada, já que uma interpretação possível seria a de que a “liberdade americana” não é exatamente tão “livre” e acolhedora assim. Temos, portanto, uma subversão do chamado “sonho americano”.

Notamos a mesma construção imagética com foco em esculturas no *travelling* presente em *Belle toujours* e que dá ênfase a uma estátua dourada de Joana D’arc. Sobre isso, João Bénard da Costa (2008, p. 241) diz:

Ao longo do filme, entre as idas e vindas de Henri, a câmara mostra-nos, muitas vezes, a estátua dourada de Joana d’Arc da Place des Pyramides, de Emmanuel Frémiet. Entre a *pucelle*, [...] inacessível na sua armadura e no seu brilho, e o fantasma de Séverine (e é como fantasma que ela sempre aparece e desaparece) está o inacessível que Henri persegue e não pode encontrar e não se deixa encontrar.

³² O significado dessa estátua é complementado por meio de uns versinhos populares recitados no filme: “Eu sou o Pedro Macau/ Que às costas tenho um pau/Por aqui passa muito patego/ Uns de focinho branco/ Outros, de focinho negro/ E ninguém me tira deste degredo.”.



Figura 16 - escultura do anjo em *O princípio da incerteza* (2002)



Figura 17 - escultura de Pedro Macau em *Viagem ao princípio do mundo* (1997)

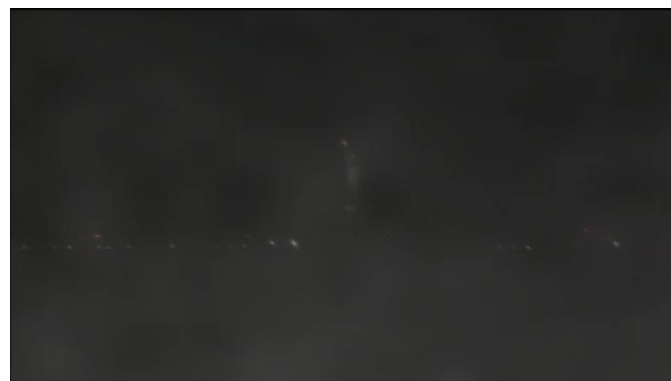


Figura 18 - a turva Estátua da Liberdade em *Cristóvão Colombo: o enigma* (2007)



Figura 19 - escultura de Joana D'Arc em *Belle toujours* (2006)

A música também é um elemento muito pertinente na filmografia oliveiriana. O realizador se utiliza dela de maneira contrária à dos filmes hollywoodianos. Nestes, a música é usada para complementar o que já está sendo expresso por meio das imagens mostradas; em outras palavras, utilizam a música de maneira redundante:

As partituras dos filmes convencionais tendem a ser redundantes, subliminares, banalizadas e confortavelmente tonais. São redundantes por serem hiper-explicitas; imagens alegres são reforçadas por sons alegres, momentos trágicos são sublinhados por uma harmonia “trágica” e os clímaxes da narrativa são cuidadosamente combinados a aumentos de volume e crescendos. (STAM, 1981, p.176)

De maneira oposta, Oliveira faz questão de criar um estranhamento entre a música executada e as imagens mostradas. Dessa maneira, em vez da música ser interpretada como um elemento complementar à imagem, ela, por si só, será sentida como um elemento independente, apresentando um significado próprio. Assim, imagem e som criarão contrastes e enriquecerão o valor artístico total resultante de tal combinação disjuntiva. Em suma, seus filmes apresentam música conflitante: a imagem tem seu próprio discurso; e o mesmo vale para a música. Podemos notar isso nas duas versões com música – a de 1934 e a de 1996, respectivamente – de **Douro, faina fluvial**.³³

Na versão de 1934, a música do compositor Luiz de Freitas Branco impõe um tom de “narrador” ao filme, complementando e “comentando” aquilo que a imagem por si só já é capaz de nos mostrar. Em contrapartida, a versão de 1996, com música do compositor Emmanuel Nunes, nos apresenta um áudio aplicado de maneira disjuntiva, que não procura “comentar” as imagens. De maneira contrastante, tal música cria novos significados e interpretações em relação às imagens que nos são mostradas. A comparação dessas duas versões do **Douro** é um exemplo perfeito de como um mesmo filme pode ganhar conotações totalmente diferentes pelo simples fato de ter a sua música alterada.

[...] eu considero o cinema como um templo grego: há quatro colunas e um frontão; as quatro colunas são autônomas; são elas a imagem, a palavra, o som e a música; e o frontão dá a unidade e a significação. Mas a imagem, o som ou a música têm a mesma importância. (OLIVEIRA *apud* GÓMEZ, 2010, p. 74)

Portanto, no cinema “o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica”. Desse modo, “Quer o som nos trabalhe

³³ A primeira versão, de 1931, não apresenta música nenhuma. Ou seja, é uma versão silenciosa.

fisiologicamente (ruídos da respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos de outra forma”, averiguamos que o artifício sonoro “não pode ser de modo algum investido e localizado da mesma maneira que a imagem” (CHION, 2011, p.33), devendo ser analisado como um elemento capaz de (res)significar a imagem.

Além do elemento musical, a significativa relação com a imagem, de uma maneira geral, também é um elemento fulcral nas películas de Manoel de Oliveira. Afinal, para ele, tudo será responsável em gerar significação: a própria imagem, a música, os gestos, a palavra, a *mise-en-scène* etc. Dessa maneira, nada pode passar despercebido em seus filmes, pois tudo está ali por um motivo. Motivo este responsável por instigar a reflexão no espectador ativo. Além disso, a sua direção de atores subverte o naturalismo hollywoodiano, preferindo, em vez disso, atuações antinaturalistas que apresentam um texto ao invés de representarem tal texto. Seus planos fixos e longos não são gratuitos, eles têm o objetivo de mostrar algum ponto de vista para o espectador. Desse modo, esse espectador ativo ganha tempo para refletir sobre a duração das coisas, das imagens etc.

O meu ponto de vista é, precisamente, de pôr o espectador dentro, na caixa e na acção. Assim, o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê. (OLIVEIRA *apud* BACQUE & PARSI, 2008, p. 127)

Percebemos, então, que o cinema de Manoel de Oliveira agrega outras artes de maneira disjuntiva e as transforma em elementos significativos dentro de seus filmes. A pintura, a escultura e a música – e a própria imagem – apresentam uma construção fílmica que carregam discursos próprios, mas que, somados pela montagem oliveiriana, ganham novas conotações.

Esse tipo de construção cinematográfica nos remete à montagem eisensteiniana. Isto é: se, por um lado, Manoel de Oliveira apresenta elementos advindos do **teatro épico**, de outro, apresenta uma **montagem cinematográfica** que remete às teorias de Sergei Eisenstein – possível fonte de inspiração do português, que já fez várias menções, por meio de suas entrevistas, ao cineasta russo – e ao cinema soviético de forma geral.

Na obra **O sentido do filme** (2002), coletânea de artigos escritas pelo cineasta Eisenstein que refletem o ato de se fazer cinema, é exposta uma peça fundamental da

engrenagem cinematográfica: a montagem. Em seus textos, ele realça a importância da justaposição de planos para criar significados.

No capítulo intitulado **Sincronização dos sentidos** temos a definição de **montagem vertical**. Para o russo, primeiramente, a **montagem** consiste na justaposição de planos que resultam em uma imagem que personifica um discurso. Tomando por base essa definição, o cineasta nos explica no que consiste a **montagem vertical** por meio de um exemplo: partituras musicais. Nas partituras musicais, temos uma obra musical completa, a qual se desenvolve de maneira **horizontal**. Simultaneamente, temos o conjunto de diversos instrumentos – uma orquestra – com cada componente cumprindo a sua parte de acordo com a partitura. Esta partitura, por sua vez, apresenta uma construção **vertical**, pois cada instrumento tem a sua função, as suas especificidades e o seu momento exato de se manifestar.

Transportando essa ideia orquestral para o audiovisual, teremos, adicionando a questão imagética a tudo isso, o mesmo princípio. Dessa maneira, cada unidade de montagem (horizontal e vertical) tem uma dupla responsabilidade: primeira, a de construir uma linha total; e segunda, a de continuar o movimento dentro de cada um dos temas contribuintes.

Com efeito, a **montagem vertical** procura unir elementos como a música e a justaposição de planos para criar um significado macro para a obra total. Com isso, temos uma estrutura polifônica em que cada elemento fala por si só, mas que, reunidos, ganham um amplo significado.

Um exemplo dessa **montagem vertical** pode ser vista em **Alexander Nevsky** (1938), filme do próprio Sergei Eisenstein, precisamente

[...] na sequência dos cavaleiros alemães que atacavam avançando no gelo. Aqui as linhas *da tonalidade do céu – nebuloso ou limpo*, do *ritmo* acelerado dos cavaleiros, de sua *direção*, do *corte para trás e para a frente* dos russos para os cavaleiros, dos rostos em primeiro plano e dos planos de conjunto, a estrutura *tonal* da música, seus *temas*, seus *ritmos*, seus *tempi* etc. – criaram uma tarefa não menos difícil [...]. Muitas horas foram gastas para fundir estes elementos num todo *orgânico*. (EISENSTEIN, 2002, p.56)

Para ilustrar o “esquema” da **montagem vertical**, o russo criou dois diagramas: um que representa o **horizontal**; e outro, o **vertical**. Tais diagramas devem ser visualizados como dois sistemas, tendo em mente que cada um desses sistemas representa toda a complexidade de uma partitura de muitas vozes. Vejamos:

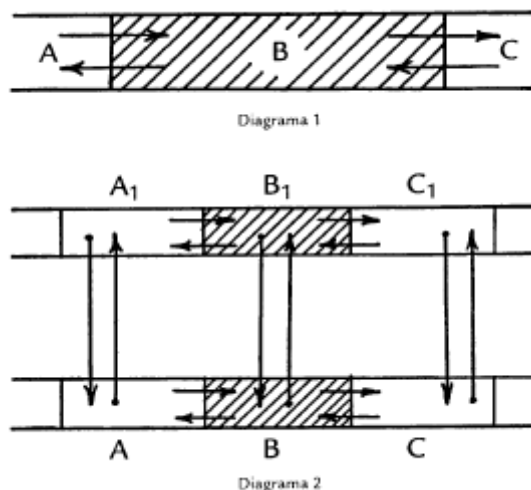


Tabela 2 - montagem eisensteiniana (EISENSTEIN, 2002, p.57)

Por meio das descrições dos elementos presentes no **cinema épico** de Manoel de Oliveira e da **montagem vertical** de Sergei Eisenstein, percebemos as relações existentes entre ambos os realizadores. Além disso, Oliveira já havia deixado clara a importância da montagem para os seus filmes:

Acreditava e defendia um cinema auto-suficiente, um cinema “específico”, arte independente de qualquer outra. Dessa minha convicção inicial, só resta o que penso do papel da montagem. Continuo a pensar que a montagem, no cinema, é algo de muito peculiar. Porque, se existe montagem no romance, na poesia, se em todas as artes há montagem (nada – na verdade – é isolado) a montagem, no cinema, coloca questões de ordem diversa. (OLIVEIRA, 2008, p. 25)

Por meio de tudo que já foi aludido até aqui, percebemos que o cinema de Manoel de Oliveira apresenta elementos **épicos**. E isso tudo pode ser visto (e apreciado!) na prática no filme *Belle toujours*. Para tal, focalizaremos o viés do **silêncio** – elemento que muito nos chamou a atenção nesse filme. Antes de apresentarmos tal análise, exporemos, no capítulo seguinte, a matriz que serviu de inspiração direta para essa película: *Belle de jour* (1967), do diretor espanhol naturalizado mexicano, Luis Buñuel.

CAPÍTULO 4 – A BELA DE LUIS BUÑUEL

*Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos aceleram.*³⁴

Luis Buñuel

Conforme elucidado no **Capítulo 2**, o final do século XIX e o início do XX corresponderam a um período de transição e de mudanças na sociedade europeia.³⁵ Tais mudanças, como já vimos, ecoaram no fazer artístico do **drama** da época – e, posteriormente, no **cinema**. Convém dizer, agora, e como já era de se imaginar, que, além da crise do drama, tivemos também a crise em outras manifestações artísticas.

De acordo com Mirian Tavares, em sua obra intitulada **Buñuel e o surrealismo: a arquitetura do sonho** (2016), o insucesso da sociedade fomentou o surgimento das vanguardas. Estas, por sua vez, não enxergavam a arte de até então como representativa da crise que os homens vivenciavam. Por esse motivo, novas manifestações artísticas necessitavam sair do lugar-comum e criar um novo modelo que subvertesse os padrões pré-estabelecidos.

As chamadas **vanguardas europeias**, surgidas no período entreguerras, momento em que o homem se encontrava horrorizado e fragmentado, podem ser vistas, então, como tentativas de soluções dessa crise nas artes. As novas manifestações procuravam representar o novo homem por meio do experimentalismo artístico. O **dadaísmo**, o **futurismo**, o **cubismo**, o **surrealismo**, o **expressionismo** e o **impressionismo** surgiram todos nesse contexto e, cada qual a seu específico modo, empenharam-se em representar esse homem e essa época.

³⁴ BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. Tradução: Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.336.

³⁵ Recapitulando as mudanças na sociedade europeia da época: advento e consolidação da Revolução Industrial, ascensão da burguesia, delimitação bem evidenciada das classes sociais e o surgimento de um novo homem (o burguês).

O termo *avant-garde*, de origem militar, surge em França no período da I Grande Guerra. Apesar de aparecer vinculado mais diretamente aos movimentos literários, foi expandido para as artes de um modo geral, visto que a maior parte destes movimentos – mais uma característica das vanguardas – estava envolvida em várias instâncias, passando das letras às imagens e até mesmo à música. Para nós o que interessa deste conceito é determinar um certo funcionamento geral das artes no princípio do século XX, que, mesmo com diferenças, partiram de alguns pontos em comum, tais como: consciência de grupo, caráter revolucionário e, de um modo geral, vida curta, já que, buscando a superação, esgotavam-se na própria busca. (TAVARES, 2016, p.16)

O objetivo dessas vanguardas era o de ultrapassar os fazeres artísticos existentes até aquele momento e “expressar a angústia de um tempo que se iniciava sob os escombros de uma Guerra Mundial”. Os artistas dessas vanguardas não lutavam nas trincheiras, mas no campo das ideias. Nesse momento instável e violento, questões como razão e fé vieram à tona juntamente com uma vontade de reorganizar a própria humanidade. “Das perguntas lançadas no fim do século anterior, de uma guerra que os obrigava a todos a reagir de alguma maneira, surgem os movimentos de vanguarda” (TAVARES, 2016, p. 16).

Com base nisso, podemos relacionar a tentativa de superação da crise representada pelas vanguardas à tentativa de superação da crise do drama, pois ambas seguiram o caminho do “efeito de distanciamento”. Tanto o drama quanto as vanguardas procuraram escandalizar, subverter os paradigmas e provocar o indivíduo, impedindo-o de ficar inerte perante tudo o que acontecia ao seu redor.

Tendo isso em mente, adentraremos uma dessas vanguardas, o **surrealismo**, que servirá como base para a cinematografia do espanhol – naturalizado mexicano – Luís Buñuel.

O advento do surrealismo

O **Manifesto surrealista** (1924), de André Breton, primeiro documento que teoriza e organiza os ideais dessa vanguarda, descreve o homem contemporâneo e o seu cansaço em relação à situação instável do mundo. Breton aponta um homem iludido que foi obrigado a aceitar o seu destino composto por regras, limites e trabalho. Isto é, um homem sem imaginação, apenas com obrigações a cumprir. Indo contra isso, o surrealismo quer dar asas a essa imaginação que é sufocada pelo cotidiano limitador.

Tomando como ponto de partida para essa imaginação o sonho, Breton fala da importância dos estudos freudianos:

Agradeça-se isso às descobertas de Freud. Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. (BRETON, 1924, p.4)

A nomenclatura “surrealismo” surgiu em homenagem a Guillaume Apollinaire (1880-1918),³⁶ inventor do termo que foi apropriado por Soupault e Breton e adequado aos objetivos da vanguarda. O significado, segundo Breton, é o seguinte:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p.12)

Percebemos que, segundo os ideais descritos por Breton em seu Manifesto, o surrealismo expressa o não conformismo absoluto com o mundo objetivo. Este mundo, então, precisa ficar à altura do pensamento e, para isso, uma guerra de independência deve ser travada. Nesse sentido, o surrealismo é a arma para vencer os inimigos que lutam contra essa causa libertária. (BRETON, 1924, p. 24)

É importante ressaltar que, apesar do caráter onírico e imaginativo, o surrealismo não tinha a intenção de fugir à realidade. Ao contrário, segundo Tavares (2016, p. 23), os adeptos dessa vanguarda procuravam penetrar a realidade profundamente “ao ponto de expor suas entranhas e tudo aquilo que (quase) sempre fora relegado por uma cultura classicizante”.

O movimento desejava adentrar a vida rotineira – e não conservar-se afastado como uma outra maneira de existir, como algo alienado da vida. O surrealismo quer ir além. Ele quer, por meio da poesia, do cinema, da pintura, e por meio de tantas outras maneiras possíveis, invadir o cotidiano do homem. A imaginação, o sonho e a arte, de

³⁶ Escritor e crítico, o francês Guillaume Apollinaire rotulou uma peça de sua autoria, *Les Mamelles de Tirésias* (1945), de drama “surrealista”, devido ao seu caráter de “fantasia supernaturalista”. Daí a origem do termo.

maneira conjunta, deveriam figurar o dia a dia do ser humano, assim como todas as outras responsabilidades já o faziam.

O surrealismo no cinema

O marco inicial do surrealismo no cinema é a película *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac. Apesar de este filme ser o inaugural, o primeiro que realmente apresentou as características fulcrais da vanguarda foi *Un chien andalou* (1928), roteirizado por Salvador Dalí e Luis Buñuel, e dirigido pelo último.

Na autobiografia intitulada **Meu último suspiro** (1982), Luis Buñuel conta vários casos curiosos acerca de sua vida, como a sua falta de fé em Deus, mas a sua crença em um universo misterioso; o início – e o fim – da amizade e parceria com Salvador Dalí; a amizade com Federico García Lorca (1898-1936), que o despertou para a leitura de grandes obras literárias; a orgia frustrada que fora organizada por Charlie Chaplin; um ato de vandalismo e subversão no qual destruiu a árvore de Natal de Antonio Lara de Gavilán (1896-1978). Também nos são narrados os encontros inesperados que teve com alguns dos grandes nomes do cinema (e do teatro) mundial, como Alfred Hitchcock (1899-1980), John Ford (1894-1973), Bertolt Brecht, Dolores del Río (1904-1983), Jacques Feyder (1885-1948), Sergei Eisenstein e Fritz Lang (1890-1976).

Em suas memórias, ele também nos relata a sua infância, seu primeiro contato com o cinema (tanto como espectador quanto como realizador) e seus projetos cinematográficos que nunca saíram do papel, como uma adaptação de *Lord of the flies* (1954), de William Golding e *La casa de Bernarda Alba* (1945), de Lorca, para citar apenas dois.

Por mais que todas essas histórias sejam curiosas e ampliem a nossa percepção acerca dos bastidores do cinema, me aprofundarei nos excertos de **Meu último suspiro** que mais nos interessam agora: o processo de produção de *Un chien andalou* e as impressões pessoais de Buñuel a respeito do surrealismo. Vejamos.

Luis Buñuel diz que adora sonhar. O diretor, em certo momento de sua autobiografia, faz uma anedota ao dizer que, caso lhe fosse possível, dividiria as 24 horas de seu dia da seguinte maneira: 2 horas de vida produtiva e 22 de sonho. Essa paixão pelo onírico se faz presente em toda a filmografia do cineasta, visto que Buñuel insere muitos de seus sonhos em suas películas. E podemos comprovar isso pela sua

primeira, *Un chien andalou*, já que esta nasceu da união de um sonho de Buñuel e um sonho de Dalí.

O sonho que Buñuel tivera fora exatamente o da cena antológica que aparece no princípio desse filme: a cena da nuvem a cortar a lua e, associadamente, de uma navalha a cortar um olho – cena esta que é protagonizada pelo próprio Buñuel e por Simone Mareuil. O sonho de Dalí diz respeito a uma mão cheia de formigas.

A partir dessas ideias, Dalí sugeriu que fizessem um filme. Apesar de hesitante, Buñuel concordou e ambos escreveram o roteiro em menos de uma semana. Para a elaboração desse roteiro, eles seguiram uma regra: “não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que pudesse dar ensejo a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Não acolher senão as imagens que nos impressionassem, sem procurar saber por quê” (BUÑUEL, 1982, p. 112).



Figura 20 - sonho de Luis Buñuel em *Un chien andalou* (1928)



Figura 21 - sonho de Salvador Dalí em *Un chien andalou* (1928)

Financiado pela mãe de Luis, o filme saiu do papel e se transformou em sinônimo de cinema surrealista, vanguarda que já chamava a atenção do diretor havia algum tempo: “Desde os vidros quebrados da Closerie des Lilas,³⁷ eu me sentia cada vez mais

³⁷ Segundo o próprio Buñuel (1982, p.94): “Durante esses anos iniciais de minha vida parisiense, em que praticamente só convivi com espanhóis, não ouvi falar muito dos surrealistas. Uma noite, ao passar em frente à Closerie des Lilas, vi cacos de vidro no chão. Por ocasião de um jantar oferecido em homenagem a madame Rachilde, dois surrealistas – não sei mais quem – a haviam xingado e esbofetado, provocando uma briga generalizada”.

atraído por aquela forma de expressão mais irracional proposta pelo surrealismo – aquele surrealismo a respeito do qual Jean Epstein em vão me pusera de sobreaviso” (BUÑUEL, 1982, p.111).

O processo de escrita do roteiro, como já aludido, se deu por meio de um impulso dos dois jovens. Eles exerceram uma espécie de escrita automática. Desse modo, e como atesta Tavares (2016, p.119), sem fazerem parte do grupo, eles conseguiram colocar em prática os ideais do movimento e construíram um filme “dentro das técnicas propostas pelos surrealistas, como por exemplo, a escrita automática e a evocação de estados oníricos, quase alucinatórios, capazes de trazer à tona aquilo que nosso consciente reprime e organiza”.

Um artifício que muito chama a atenção na montagem de *Un chien andalou* é a quebra da expectativa em relação à continuidade entre um plano e outro. O cinema **ilusionista** – ou transparente – organiza a sua estrutura temporal de modo que os acontecimentos dentro de um filme tenham sentido e que, dessa maneira, possa se contar uma história alicerçada na verossimilhança que faça com que o espectador seja inserido na diegese, identificando-se com as personagens. A **decupagem clássica** é um elemento formal que ajuda na criação dessa continuidade e dessa ilusão.³⁸

Em uma construção fílmica oposta ao que comentamos no parágrafo anterior, *Un chien andalou* “costurou” um plano ao outro de modo a quebrar totalmente essa ilusão de continuidade. Além das imagens por si só apresentarem elementos inverossímeis, como um burro morto em cima de um piano, ou o surgimento inesperado de dois irmãos maristas sendo arrastados junto a esse piano – para citar apenas dois momentos –, a junção entre os planos buñuelianos existe de maneira a não nos permitir acompanhar uma linha narrativa. Até a presença de intertítulos, os quais deveriam ajudar no entendimento da possível história, encontra-se neste filme apenas para nos despistar: apesar de aparentarem trazer uma linha temporal (“Era uma vez...”, “Oito anos depois”, “Por volta das três da manhã”, “Dezesseis anos antes” e “Na primavera”) nada disso faz sentido perante as imagens mostradas e pouco (ou quase nada) acrescentam à cronologia da (não) história.

³⁸ Hollywood preza tanto a continuidade entre os planos que existe um profissional, chamado *continuista*, que tem como tarefa *linkar* (costurar) um plano no outro de maneira “natural” e “verossímil” para que a ilusão não seja interrompida durante a projeção. Por exemplo, se em determinada cena um ator está segurando um objeto na mão direita, o *continuista* se atenta para que, entre um plano e outro que integram essa cena, o objeto permaneça em sua mão direita. Por mais que esse exemplo seja simples, ele demonstra o nível formal que o cinema hollywoodiano atingiu. Em oposição a isso, *Un chien andalou* faz questão de subverter essa continuidade e mostrar um rompimento entre os planos de maneira explícita, de modo a causar um estranhamento no espectador e criar a atmosfera surreal.



Figura 22 - imagens surreais (Dalí faz uma ponta representando o irmão marista da direita) em sonho de Salvador Dalí em *Un chien andalou* (1928)



Figura 23 – sequência que gera falsa continuidade *Un chien andalou* (1928)

Buñuel e Dalí “brincam” com o poder do cinema de gerar imagens sensacionais e impactantes. Por apresentar esse tipo de construção fílmica, *Un chien andalou* é muito

simbólico e muito interpretativo – assim como um sonho (Freud que o diga!). E daí a sua riqueza como expressão artística que nos instiga a refletir.

Un chien andalou foi o cartão de visitas para Buñuel adentrar o seletivo grupo surrealista da França. Após esse filme, Buñuel fez, sem Salvador Dalí, o também surreal *L'âge d'or*:

Para Breton, dois filmes conseguiram ser, de fato, surrealistas: *Un chien andalou* e *L'âge d'Or*. Aliás, o cartão de visitas de Buñuel para o movimento foi precisamente o primeiro filme que realizou conjuntamente com Dalí. Por isso a importância de um cineasta, que como poucos fez o cruzamento do cinema com a vanguarda, participando da criação de vários atos inaugurais que iriam perdurar na cinematografia do nosso século. Luis Buñuel, cineasta e surrealista (ou vice-versa) – participante ativo de um movimento vanguardístico, poeta das imagens, construtor de um universo peculiar e aterrador, capaz de deixar explodir na tela todo o horror e fascínio de uma super realidade que está escondida sob o nome de inconsciente – conseguiu, através de sua obra cinematográfica, abrir o olho de um mundo que se obstinava na cegueira. (TAVARES, 2016, p.46)

O que atraía Buñuel (1982, p.115-116) a fazer parte do grupo dos surrealistas era a ideia de revolução que pairava sobre todos os membros. Para combaterem as desigualdades sociais, o abuso do homem pelo próprio homem, o fanatismo religioso e o militarismo alienador eles se utilizavam do escândalo como arma, pois era dessa maneira que conseguiam expor essas mazelas sociais. Com base nisso, o autêntico objetivo do surrealismo não era o de simplesmente criar novas manifestações artísticas, mas sim conscientizar a sociedade e transformar vidas. Portanto, o alcance literário, pictórico, filosófico e cinematográfico do surrealismo funcionava como meio para se alcançar esse fim. É interessante destacar, também, que a maioria desses revolucionários eram filhos de famílias abastadas. Assim como era o caso de Buñuel, tínhamos burgueses lutando contra a burguesia.

O sadismo no cinema de Buñuel

Em *Meu último suspiro*, Buñuel (1982, p.19) descreve uma lembrança curiosa de sua adolescência: a lembrança de uma autópsia que presenciou.

A garrafa de aguardente passava de mão em mão, e eu bebia avidamente para ganhar coragem, coragem que começou a vacilar diante do ranger do serrote que abria o crânio e do barulho das costelas quebradas uma a uma. No fim, completamente embriagado, tive que ser levado para casa, onde meu pai me castigou severamente pela bebedeira e também pelo “sadismo”.

Neste excerto de suas memórias, vem à tona a questão do **sadismo**. Por mais que Buñuel fosse descrito pela esposa e pelos amigos como um homem que, ao contrário do que se imagina, não apresentava nenhum traço sádico em sua personalidade, o seu imaginário e, conseqüentemente, os seus filmes estão carregados desse elemento perverso.

O termo psicopatológico “sadismo”, que significa, segundo o dicionário online **Priberam**, “1. Perversão sexual em que a satisfação depende do sofrimento físico ou moral infligido a outrem. 2. Prazer em fazer ou ver sofrer outrem.”³⁹ surgiu em alusão ao sobrenome do escritor e filósofo francês Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), também conhecido como Marquês de Sade. Este apresentava em seus textos elementos polêmicos para a época (e que continuam nos dias atuais), como o sexo, o grotesco e a violência excessiva, com a finalidade de chocar e criticar a sociedade europeia. Além disso, outro elemento que causava a ira de seus leitores mais conservadores era a presença explícita de um ateísmo, indo contra e ridicularizando o cristianismo.

Luis Buñuel se dizia um admirador do trabalho de Sade. Segundo as suas memórias, o diretor, aos 25 anos, teve acesso, por meio dos amigos surrealistas, à obra *Les 120 journées de Sodome* (1904) e relata que ela lhe marcou:

Até então eu não conhecia nada de Sade. Fiquei boquiaberto ao ler. Na universidade, em Madri, a princípio não me esconderam nada das grandes obras-primas da literatura universal, de Camões a Dante, de Homero a Cervantes. Como então eu podia ignorar a existência daquele livro extraordinário, que examinava a sociedade de todos os pontos de vista, magistral, sistematicamente, e propunha uma tábula rasa cultural? Foi para mim um choque considerável. A universidade havia mentido. Outras “obras-primas” logo me pareceram destituídas de qualquer valor, de qualquer importância. Tentei reler *A divina comédia*, que me pareceu o livro menos poético do mundo – ainda menos poético que a Bíblia. E o que dizer de *Os lusíadas? De Jerusalém libertada?* (BUÑUEL, 1982, p.232)

Empolgado com esse primeiro contato com Sade, Buñuel foi atrás de outras obras do ousado autor. Com isso, foi um leitor de *Justine* (1791), *La Philosophie dans le boudoir* (1795), *Juliette* (1797)⁴⁰ e *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1926). Após isso, ainda teve acesso ao testamento do francês e afirmou que todas as ideias

³⁹ SADISMO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/sadismo>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

⁴⁰ Uma curiosidade: coincidentemente, ou não, a filha de Luis Buñuel se chama Juliette.

pregadas por Sade lhe ficaram na cabeça. Essa admiração se torna explícita por meio de seus filmes, já que em boa parte deles há menções diretas ou indiretas à obra do Marquês e, por conseguinte, a presença do **sadismo** se mostra recorrente e marcante em seu cinema. Vejamos alguns exemplos disso.

Em *Un chien andalou*, por exemplo, a emblemática cena do olho cortado assume um valor de aviso ao que se pode esperar daquele filme. O próprio Buñuel, certa vez, disse que sua primeira película funcionava como um “apelo ao assassinato”. Os ideais surrealistas prega que os artistas desta vanguarda devem “desatar a mordaça que os impede de deixar a energia sublimada explodir em suas obras”. E Buñuel faz isso com maestria, “permitindo que dois instintos que estão indissolavelmente ligados, o instinto sexual e o de morte, apareçam em sua plenitude”. Indo ao encontro disso, tanto o mencionado filme como o *L'âge d'or* “lançam um apelo direto às pulsões mais primevas e que tentamos o tempo inteiro sublimar”. Por meio desses elementos citados, a presença de Sade se faz presente em ambas as películas. O francês, que era muito admirado pelos surrealistas, “soube como ninguém unir prazer e morte”. Desse modo, este autor deve ser visto nos filmes buñuelianos como uma forte influência, e não como uma fonte para meras “cópias” de seus livros, pois, em Buñuel, pode-se notar algo inédito que é o resultado de um amálgama entre os elementos sadianos e “Uma violência herdada de seu profundo enraizamento na cultura espanhola” (TAVARES, 2016, p. 154).

Além desses dois filmes mencionados, o Marquês de Sade se torna um personagem em *La voie lactée* (1969). Neste longa, ele aparece dizendo a uma jovem que todas as religiões são falsas. Ou seja, Sade aparece mencionando as próprias ideias encontradas em suas obras. Nota-se, também, “as citações de *A Filosofia de Alcova* (1795) em *O Alucinado* [1952], quando Francisco tenta costurar os orifícios de Gloria, ou Jaibo em *Os Esquecidos* [1950] e Shark em *A Morte no Jardim* (*La Mort en ce Jardin*, 1956). Existem também alusões a *Diálogo Entre um Padre e um Moribundo* (1782)” (VIDAL *apud* OLIVEIRA, 2011).⁴¹

No artigo intitulado *La influencia de Sade en Ese oscuro objeto del deseo* (1977), de Luis Buñuel, a autora relaciona diretamente as protagonistas dos romances **Juliette** e **Justine** com a ambígua personagem principal de *C'est obscur objet du desir* (1977), Conchita. Esta é interpretada por duas atrizes diferentes, Ángela Molina e

⁴¹ OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **Luis Buñuel, Incurável Indiscreto**. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/luis-bunuel-incuravel-indiscreto/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

Carole Bouquet, e, desse modo, cada intérprete representa um aspecto da personalidade dúbia da protagonista.⁴² Durante toda a projeção fílmica, Conchita usará de seu sadismo para humilhar o submisso Mathieu (Fernando Rey). O próprio Buñuel afirma que o sentimento de Conchita “es un sentimiento sádico. Ella se aprovecha de él, sabe que la conviene tenerlo contento, pero al mismo lo odia a muerte, le gusta atormentarlo”⁴³ (BUÑUEL *apud* TOLEDANO, 2015, p. 4).

Assim como vemos em *C'est obscur objet du desir*, muitos dos filmes buñuelianos giram em torno de um desejo que nunca é realizável:

O anjo exterminador é um dos raros filmes meus que às vezes revejo. A cada vez lamento as insuficiências mencionadas e o tempo muito curto das filmagens. O que vejo nele é um grupo de pessoas que não podem fazer o que têm vontade de fazer: sair de um aposento. Impossibilidade inexplicável de satisfazer um desejo simples. Isso acontece muito nos meus filmes. Em *A idade do ouro*, um casal quer se unir sem conseguir. Em *Esse obscuro objeto do desejo*, trata-se do desejo sexual de um homem envelhecido, que nunca se satisfaz. [Em *Ensaio de um crime*] Archibaldo de la Cruz tenta em vão matar. Os personagens de *O discreto charme da burguesia* querem a todo custo jantar juntos e não conseguem. É bem possível que haja outros exemplos. (BUÑUEL, 1982, p. 251-252)

Complementando o trecho acima, e mencionando novos exemplos, nota-se que, em alguns dos filmes de Buñuel, o desejo irrealizável consiste em um amor platônico entre um homem mais velho, que se encontra apaixonado, e uma mulher mais jovem, que se mostra inacessível, como podemos ver em **Susana** (1951), **Viridiana** (1961) e **Tristana** (1970), para citarmos apenas três.⁴⁴

Com isso em mente, percebe-se que o sadismo nos filmes de Luis Buñuel, o qual se dá por influência da obra do Marquês de Sade, nasce em decorrência de alguma obsessão específica de cada uma de suas personagens, seja ela referente a amores frustrados ou a ações irrealizáveis. Esse mesmo elemento perverso se encontra no âmago de *Belle de jour*.

O filme *Belle de jour*

⁴² Aprofundaremos mais na questão da personalidade dúbia de Conchita no próximo capítulo.

⁴³ “É um sentimento sádico. Ela se aproveita dele, pois sabe que é conveniente deixá-lo feliz, mas, ao mesmo tempo, ela o odeia até a morte, ela gosta de atormentá-lo”. Tradução nossa.

⁴⁴ Em **Susana**, a protagonista, que dá nome ao filme, chega a uma fazenda onde seduz e manipula todos os homens do local. Em **Viridiana**, um homem droga a própria sobrinha para tentar possuí-la. Por sua vez, em **Tristana**, a protagonista é sádica com o homem que tenta conquistá-la.

Após a saída do grupo surrealista, Buñuel viveu períodos nos Estados Unidos, na França e na Espanha. Nesta última, presenciou as atrocidades da Guerra Civil Espanhola. Depois, voltou para os Estados Unidos e, por fim, optou por viver no México e se naturalizar mexicano. Apesar dessa vida cosmopolita, Buñuel sempre esteve a filmar.

Como pudemos averiguar através da breve introdução feita ao seu cinema, Luis Buñuel era um surrealista. E, mesmo após a sua saída do grupo, ele permaneceu com características cinematográficas da vanguarda. Por meio da sua história e da sua filmografia, é como se o surrealismo, de alguma maneira inexplicável, estivesse em seu sangue.

Com o passar dos anos e, conseqüentemente, com o amadurecimento de seu cinema, notamos que suas características surrealistas eram utilizadas para “atingir o (aparentemente) inatingível: esculpir a matéria do filme para torná-la evanescente. Atrair o olhar para uma nova maneira de olhar. Não é por acaso que a cena mais marcante de sua obra é exatamente um olho cortado” (TAVARES, 2016, p. 151). Desse modo, o cineasta adquiriu um modo singular de fazer cinema. A sua estrutura fílmica se dava por meio de paradoxos: “por um lado, o desejo de ser fiel à criação surrealista, por outro, o desejo de hipnotizar a todos com um movimento constante, movimento este que não pertencia ao mundo de imagens da pintura surrealista” (*Ibidem*, p.139).

Acho que o cinema exerce certo poder hipnótico sobre os espectadores. Basta olhar as pessoas saindo de um cinema, sempre em silêncio, a cabeça baixa e o ar distante. O público do teatro, da tourada ou dos esportes mostra muito mais energia e animação. A hipnose cinematográfica, leve e inconsciente, provavelmente é resultado da penumbra da sala, mas também das mudanças de planos, das luzes e dos movimentos da câmera, que enfraquecem a inteligência crítica do espectador e exercem sobre ele uma espécie de fascinação e violação. (BUÑUEL, 1982, p.76)

Em oposição a esse cinema que é hipnótico no sentido de entretenimento, Buñuel procurou hipnotizar seu espectador de outra maneira: por meio de imagens que escandalizassem e chocassem. E indo além: ele queria que tais imagens se mostrassem tão interessantes e verdadeiras que não permitissem que o espectador abandonasse a projeção depois desta já ter iniciado. Juntando todos esses elementos, percebemos que Buñuel queria instigar a reflexão do espectador.

Para alcançar esse resultado, Buñuel se utilizou da montagem de maneira ímpar. Segundo Tavares (2016, p.155-156), ele conseguiu ser, ao mesmo tempo,

profundamente clássico e profundamente transgressor na sua concepção de montagem “pois, sem ferir tecnicamente os conceitos de uma decupagem clássica, subverteu o seu sentido, criando uma nova forma de encadeamento de imagens, forma esta submetida apenas às ligações propostas pelo imaginário”.

Tendo isso em mente, adentramos o ano de 1967, ano de lançamento daquela que é considerada a sua *magnum opus* e que reúne todos os elementos destacados até agora a respeito das características cinematográficas de Buñuel: o filme *Belle de jour*. Como outras obras buñuelianas, esta também tem origem em um texto literário. Neste caso, trata-se da adaptação do livro homônimo de Joseph Kessel (1898-1979).

Lançado em formato de folhetim no início do século XX, mais precisamente no ano de 1928, a obra de Kessel foi polêmica ao apresentar a história de uma mulher, Séverine Serizy, que sofre com a dicotomia de corpo e alma: “Quando este romance apareceu, parceladamente em Gringoire, os leitores desse jornal reagiram com vivacidade. Uns tantos me acusaram de inútil licenciosidade e, até mesmo, de pornografia” (KESSEL, 1969, p.09).

Essa dicotomia se torna ainda mais ambígua e paradoxal quando fica claro para nós, leitores, que Séverine Serizy se apaixona cada vez mais pelo seu marido à medida que se prostitui em um bordel. Desse modo, o microcosmo da vida dupla de Séverine é uma representação do macrocosmo do ser humano, destacando, além da dualidade do corpo e da alma, outras ambiguidades do homem, como, por exemplo: profano (prostituição, sexo) x sagrado (matrimônio); vida “interior” (vida dupla como esposa e prostituta) x vida “exterior” (aparências e costumes burgueses); mentira x verdade (Séverine é ela mesma quando está no bordel? Ou quando está com o marido? Quando ela veste “máscaras” e quando ela é “autêntica”?).

O que tentei mostrar neste livro foi o terrível divórcio entre o coração e a carne, entre um verdadeiro, imenso e terno amor, e a existência implacável dos sentidos. Conflito que, com raras exceções, cada homem, cada mulher que ama por longo tempo, carrega dentro de si. Apercebido ou não, ativado ou adormecido, ele existe. Antagonismo banal, tantas vezes descrito! Mas, para levá-lo a um grau de intensidade que permita aos instintos manifestar-se na plenitude de sua grandeza e de sua eternidade, era necessária, a meu ver, uma situação excepcional. Eu deliberadamente a concebi, não por gosto pessoal, mas por ser o único meio de tocar, de forma mais segura e mais acerada, o fundo de qualquer alma que encerre esse trágico embrião. (KESSEL, 1969, p. 10)

Por esses motivos – e, claro, por outros mais – esse livro é considerado a obra prima de Joseph Kessel. O escritor francês, inclusive, foi membro da Academia Francesa.

A obra cinematográfica buñueliana *Belle de jour*, sucesso *cult* instantâneo, apesar de polêmico – assim como a sua base literária –, conquistou a crítica e o público de sua época. A película traz a mesma diegese do livro:

Embora o núcleo da intriga se mantenha intacto (o amor entre o jovem casal, as obsessões que levam Séverine a trabalhar num bordel durante o dia, e o fim trágico causado por essa decisão), o argumento – escrito por Buñuel e Jean-Claude Carrière – ganha novos contornos, não presentes no livro, e visíveis desde as primeiras imagens. (LUPI BELLO, 2012, p. 04)⁴⁵

A sua trama é a seguinte: Séverine Serizy (Catherine Deneuve) é uma mulher casada com o bem sucedido médico Pierre Serizy (Jean Sorel). Os dois levam uma vida normal para os padrões burgueses. Apesar de aparentarem ser “bem casados”, Pierre sente uma frieza por parte da esposa. Séverine, por sua vez, se sente angustiada e incompleta, mas não sabe bem o porquê desses sentimentos.

Eles têm um casal amigo: o sádico Henri Husson (Michel Piccoli) e a amiga íntima de Séverine, Renee (Macha Méril). Adjetivei Henri como sádico porque ele, durante toda a película, provoca a ingênua Séverine a seu bel-prazer fazendo cortejos indiscretos e brincadeiras maliciosas, degradantes. Em uma dessas “brincadeiras”, por exemplo, Husson instiga Séverine a conhecer um bordel que a ele muito agradava: o de Madame Anais (Geneviève Page).

Essa provocação de Henri afeta tanto Séverine que ela resolve, um dia, às escondidas, conhecer o tal bordel. No início, tímida e hesitante, ela questiona se aquele é mesmo o seu lugar. Mas, com o passar do tempo, ela se torna uma das prostitutas regulares de Madame Anais, juntamente com as suas colegas – que viraram amigas – Mathilde (Maria Latour) e Charlotte (Françoise Fabian).

Séverine só pode frequentar o bordel entre 14 e 17 horas, horário em que Pierre está trabalhando e, portanto, que lhe permite viver suas aventuras sexuais (e sua vida

⁴⁵ Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière foram amigos e parceiros. Dessa parceria nasceram os seguintes filmes: *Le journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1967), *La voie lactée* (1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le fantôme de la liberté* (1974) e *Cet obscur objet du désir* (1977).

dupla) sem a desconfiança do marido. Por esse motivo, ela recebe o apelido de *Belle de jour* (Bela da tarde).⁴⁶

Paradoxalmente, quanto mais Séverine frequenta o bordel, mais ela ama seu marido. Durante o seu expediente no prostíbulo, Séverine é submissa aos distintos e curiosos clientes, atendendo, por mais bizarros que sejam, a todos os caprichos deles – cada um apresenta uma mania e uma particularidade. Destacamos, dentre todos, o cliente oriental que carrega consigo uma caixinha misteriosa que faz um zunido ao ser aberta. De todas as meninas de Anais, a única que foi atraída pela caixa foi a *Belle de jour*. A respeito disso, Buñuel (1982, p.254-255) diz o seguinte:

De todas as perguntas frívolas que me fizeram sobre meus filmes, uma das mais frequentes, das mais obsessivas, diz respeito à pequena caixinha que um cliente asiático leva consigo ao bordel. Ele a abre e mostra às garotas o que contém (nós não vemos). As garotas recusam com gritos de horror, exceto Séverine, na verdade interessada. Não sei quantas vezes me perguntaram, sobretudo mulheres: “O que tinha nessa caixinha?”. Como não faço a mínima ideia, a única resposta possível é: “O que você quiser”.

Ao fazer tal afirmação, Buñuel nos mostra o valor artístico de sua obra, a qual pode ser interpretada de diversas maneiras e sob diversos vieses. E, o mais importante, que essa interpretação é subjetiva para cada espectador – espectador ativo, reflexivo.

A trama se complica quando um dos clientes de Séverine, Marcel (Pierre Clémenti), um delinquente assumido, se apaixona por ela. Mesmo sabendo que *Belle de jour* é casada, Marcel deseja vê-la mais vezes.

Paralelo a isso, um outro acontecimento intensifica ainda mais o enredo: o amigo Henri Husson, em uma de suas visitas ao bordel de Madame Anais – afinal, foi ele quem indicou o lugar a Séverine –, descobre a sua vida dupla. Séverine implora e se humilha para que ele não conte nada a Pierre. Henri deixa o local prometendo a *Belle de jour* que nada contará.

Após a descoberta de Husson, Séverine para de frequentar o bordel. Sentindo sua falta, Marcel decide matar Pierre para poder ficar exclusivamente com a *Belle de jour*.

⁴⁶ “Os franceses chamam “belles de nuit” às prostitutas. Como no filme de Buñuel, Séverine (Catherine Deneuve) não se prostituía de noite mas de dia, gata borralheira ao contrário, daí que livro e filme se chamassem “Belle de Jour”, o que em português deu o estranho “Bela de Dia” [no Brasil, “A bela da tarde”], tradução literal que não faz muito sentido porque em português a expressão “bela de noite” não é de uso” (BÉNARD DA COSTA, 2008, p.237).

Ele coloca seu plano mórbido em prática e atira três vezes no marido de Séverine. Na fuga, o delinquente entra em um tiroteio contra a polícia e acaba morto.

Apesar da tentativa de homicídio, Pierre não morre. Mas os tiros lhe deixam sequelas: está preso em uma cadeira de rodas e não consegue mais falar. A polícia, sem saber dos pormenores do caso, alega que tudo isso constitui um caso bizarro, pois não entendem os motivos de tal crime.

Após a tragédia, Séverine dedica-se exclusivamente a cuidar do marido. Husson, sabendo do incidente, vai visitar o amigo. Henri, antes de encontrar com Pierre, diz a Séverine que mudou de ideia e que irá contar toda a verdade da sua vida dupla ao amigo debilitado e adentra sozinho no cômodo em que ele está. Apesar dessa ameaça, nem Séverine e nem nós, espectadores, sabemos o que realmente Husson disse a Pierre. Será que ele contou mesmo a verdade a respeito da vida dupla de Séverine? Ou será que apenas disse doces palavras motivadoras para o querido amigo? Não sabemos.

Após Husson se retirar, Séverine adentra o cômodo e se depara com uma imagem chocante: lágrimas a escorrer dos olhos de Pierre. Qual será o motivo de tais lágrimas? Por fim, o filme se encerra com um sonho de Séverine em que Pierre milagrosamente se levanta de sua cadeira de rodas, volta a falar e a abraça carinhosamente.

Agora que já nos inteiramos da diegese da película *Belle de jour*, focaremos em duas de suas personagens: Séverine Serizy e Henri Husson. Além de ambos serem personagens fulcrais na obra, os destacamos porque eles serão as personagens presentes na homenagem de Manoel de Oliveira, o *Belle toujours*. Vejamos.

Séverine Serizy

A protagonista de *Belle de jour*, Séverine Serizy, foi interpretada por Catherine Deneuve. A atriz francesa, que estava no auge de sua carreira, era sinônimo de elegância e beleza. Sua parceria com o diretor Luis Buñuel resultou em dois filmes: o já citado *Belle de jour* e *Tristana*.⁴⁷

Buñuel, a respeito do enredo e da personagem principal diz o seguinte:

O romance parecia melodramático demais, mas bem construído. Além disso, oferecia a possibilidade de introduzir em imagens alguns dos devaneios de Séverine, personagem principal, interpretada por Catherine Deneuve, e de

⁴⁷ Uma curiosidade: em 1974, Catherine Deneuve atuou no filme do filho de Buñuel, Juan Luis Buñuel, intitulado *La Femme aux bottes rouges*.

delinear o perfil de uma jovem burguesa masoquista. [...] O filme me permitia também descrever bastante fielmente alguns casos de perversão sexual. Meu interesse pelo fetichismo já era perceptível na primeira cena de *O alucinado* e na cena das botinas de *O diário de uma camareira*, mas faço questão de dizer que não sinto pela perversão sexual senão uma atração teórica e externa. (BUÑUEL, 1982, p.254)

Por meio do excerto acima, fica claro que, em *Belle de jour*, acompanhamos o ponto de vista de Séverine. Presenciamos, junto a ela, suas angústias e suas aventuras sexuais sadomasoquistas. Uma maneira que Buñuel encontrou para representar essas suas angústias e sentimentos foi por meio da presença de devaneios, de sonhos (ou seriam pesadelos?) vividos por Séverine e que aparecem de forma abrupta durante a projeção do filme. Esses sonhos, na nossa interpretação, representam pontos-chave para a compreensão da personagem. Não à toa, a película se inicia com um desses devaneios e termina com outro. Mais interessante ainda é notar que o sonho inicial começa com Séverine e Pierre em uma elegante carruagem que vem em direção a nós, espectadores; e o sonho final termina com os mesmos cocheiros na mesma carruagem – em um ângulo distinto e em uma estrada diferente –, também vindo em direção a nós. Essas imagens “repetidas”, que fazem um movimento “circular”, de início e fim, nos passam a impressão de um ciclo vivido por Séverine: o ciclo de sua vida dupla que teve início e fim na película de Buñuel.

Por meio dessas sequências que representam os devaneios de Séverine, o estilo surrealista de Buñuel vem à tona: “O cineasta utiliza uma narrativa que oscila entre a realidade de Séverine e os seus sonhos, na criação de um cenário surreal inconstante que desconstrói os valores sociais, valores que reprimiriam o indivíduo em uma teia de “formalidades” opressoras” (LUZ; OLIVEIRA, 2011, p. 11).

Para entendermos ainda mais a respeito desses devaneios – e, por consequência, de Séverine –, destacamos, abaixo, as sete cenas que representam esses sonhos:

Devaneio 1: este sonho de Séverine abre o filme. Trata-se de uma cena em que Pierre e Séverine encontram-se em uma elegante carruagem. Em determinado momento, Pierre ordena que os cocheiros parem, tirem Séverine dali à força, lhe deem chibatadas e, por fim, a violem. Tudo isso enquanto o marido observa. Esta cena (e, portanto, este devaneio) é interrompida pela voz de Pierre, que pergunta a Séverine o que ela estaria pensando naquele exato momento. E a sua resposta: que estava pensando nos dois a andar de carruagem.



Figura 24 - devaneio 1 em *Belle de jour* (1967)

Devaneio 2: um homem – não nos é mostrado seu rosto, mas, pelas suas roupas sujas, aparenta ser um trabalhador – aparece colocando no colo a pequena criança Séverine e lhe dando um beijo na bochecha. Ao fundo, escutamos a voz que imaginamos ser da mãe de Séverine, chamando-a pelo nome.



Figura 25 - devaneio 2 em *Belle de jour* (1967)

Devaneio 3: a cena se inicia com um padre dando a primeira comunhão a crianças. Uma Séverine criança aparece na tela. Quando o padre lhe oferece a hóstia, ela fecha a boca e faz sinal de recusa com a cabeça. Nesse momento, ouvimos uma voz chamar por seu nome.

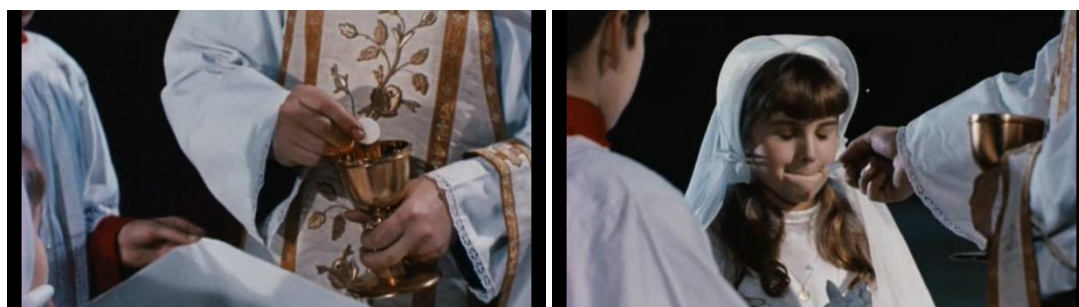


Figura 26 - devaneio 3 em *Belle de jour* (1967)

Devaneio 4: Husson e Pierre aparecem em um pasto esquentando uma sopa em uma fogueira. Apesar de a sopa encontrar-se no fogo, Pierre diz que ela ainda está gelada. Em oposição a isso, quando a câmera dá um *zoom out*, temos a imagem de

Husson tomando uma sopa bem quente. Eles conversam. Ouvimos o som de suas vozes, mas seus lábios permanecem cerrados. Isso nos causa um estranhamento muito grande e nos realça o valor surrealista desta cena. Pierre, em determinado momento, aproxima-se de Husson e pergunta qual o nome dos bois que se encontram ao fundo do plano. A resposta é que, com exceção de um, todos se chamam Remorso; a exceção se chama Expição.

Por meio de um corte brusco, vemos Husson com uma pá colocando lama no interior de um balde. Ele pergunta que horas são e Pierre responde: “Entre 2 e 5 horas. Não mais que cinco horas”. Husson então pergunta por Séverine e Pierre diz que ela está bem e que está ali por perto.

Temos outro corte brusco. Aqui, vemos Séverine amarrada a um poste. Ela está toda vestida de branco. Husson e Pierre jogam bolas de lama nela enquanto a xingam com palavras vulgares. Séverine demonstra, cada vez que toma uma dessas boladas, um misto de prazer (ela dá alguns sorrisos) e dor. A cena termina com ela pedindo que Pierre pare, pois o ama.



Figura 27 - devaneio 4 em *Belle de jour* (1967)

Devaneio 5: vemos Séverine e Husson ao redor de uma mesa. Husson elogia Séverine dizendo que ela é bonita, diz que quer lhe entregar uma carta e propõe que selem um acordo. Husson quebra uma garrafa em uma cadeira próxima e diz que o acordo será daquele jeito. Séverine concorda e ambos vão para debaixo da mesa. Nesse momento, a câmera dá um *zoom out* e vemos que Renée e Pierre também se encontram ao redor da mesa. Pierre pergunta a Renée o que é que eles estão fazendo ali embaixo. Ela responde que estão apenas brincando e sugere que ele mesmo olhe. Pierre responde que não, que quer que ela descreva o que está acontecendo. Renée, olhando embaixo da mesa, diz que Husson acabara de entregar um envelope com sementes de lírio a Séverine. Pierre diz que entende, pega o maço de cigarros e o devaneio termina.



Figura 28 - devaneio 5 em *Belle de jour* (1967)

Devaneio 6: duas carruagens se aproximam. Da primeira carruagem (a mesma carruagem do **Devaneio 1**) desce Pierre; da segunda, Husson. Eles estão prestes a duelar. Mostra-se o preparo de suas armas e dos instrumentos médicos. Após isso, temos os dois atirando. Pierre, de maneira preocupada, olha fixo para o que acertou: a câmera nos mostra, então, Séverine amarrada a uma árvore. Ela está com um ferimento de tiro na cabeça e não aparenta estar morta nem viva, mas sim em uma espécie de transe. Pierre se aproxima e a beija. Após isso, ele passa os dedos no sangue de seu rosto e volta a beijá-la.



Figura 29 - devaneio 6 em *Belle de jour* (1967)

Devaneio 7: após Husson ter a sua conversa a sós com o Pierre já debilitado, vemos Séverine a observar o marido. Ela então se surpreende com algo e abre um sorriso. O motivo de tal sorriso: Pierre se levanta de sua cadeira de rodas e pergunta a Séverine o que ela está pensando. Ela responde que está pensando nele. O casal conversa e combinam férias. Eles brindam e, antes que Pierre possa beber, Séverine tira o copo de sua mão e o abraça carinhosamente. Pierre lhe beija a testa. Neste momento, um som chama a atenção de Séverine (esse som é o mesmo que abre o **Devaneio 1**, som de guizos a soarem). Ela, então, vai até a sacada para descobrir a origem daquele ruído. Pierre permanece no cômodo bebendo seu *drink*.

Vemos, então, Séverine na sacada a sorrir e a olhar para baixo. A câmera corta e mostra a mesma carruagem do início do filme, mas agora ela está apenas com os dois cocheiros (Séverine e Pierre não estão na carruagem). Assim termina o devaneio e, conseqüentemente, o filme.



Figura 30 - devaneio 7 em *Belle de jour* (1967)

Destacamos essas cenas por dois motivos: a) por meio delas ficaremos a par de traumas e acontecimentos da infância de Séverine, e também de seus sentimentos internos na fase adulta; b) essas cenas adentram a psique da personagem e evidenciam a questão da ambigüidade da carne e da alma, nos permitindo vivenciar as mesmas experiências da protagonista. Ou seja, por meio desses devaneios conseguimos ter pistas de vários elementos que motivam as ações da complexa personagem Séverine. Por mais que as cenas em si sejam de caráter surrealista e causem um estranhamento em nós, espectadores, tanto pelas maneiras abruptas com que aparecem quanto pelo conteúdo – e forma – desconcertante que apresentam, conseguimos criar interpretações e lançar luz aos sentimentos mais profundos da personagem.

Henri Husson

Após apontar a complexidade ambígua de Séverine, realçamos Henri Husson, personagem que, apesar de aparentar ser secundário em *Belle de jour*, é fulcral no filme. Interpretado por Michel Piccoli,⁴⁸ Husson será o responsável em instigar Séverine a frequentar o bordel e será ele quem deixará a dúvida final na película – e em Séverine.

⁴⁸ Michel Piccoli se tornou amigo e parceiro de Buñuel (1982, p.228): “Em compensação, graças a **A morte no jardim** [1956], conheci Michel Piccoli, que se tornou um dos meus melhores amigos. Fizemos cinco ou seis filmes juntos. Aprecio seu humor, sua generosidade secreta, sua pitada de loucura e o respeito que ele nunca me dispensa”. Listamos, aqui, todos os filmes que fizeram juntos: *La Mort en ce jardin* (1956), *Le Journal d'une femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1967), *La Voie lactée* (1969), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le Fantôme de la liberté* (1974); e como dublador de Fernando Rey em *Cet obscur objet du désir* (1977).

Além disso, na homenagem de Manoel de Oliveira, *Belle toujours*, teremos uma mudança no protagonismo: em vez de termos Séverine como personagem principal, teremos Henri Husson como tal e, portanto, acompanharemos os seus passos e o seu ponto de vista.

Por esses motivos, achamos fundamental destacar alguns pontos acerca desse personagem. Em *Belle de jour*, Husson se mostra um homem de forte presença, galanteador incorrigível e dono de atitudes controversas. Por exemplo: mesmo estando na companhia de seu *affaire*, Renée, ele olha descaradamente para outras mulheres – e ainda faz comentários maledicentes. Além disso, corteja Séverine sempre que a encontra (independente de ela estar em companhia de Pierre ou de Renée) e tem o costume de mandar lhe entregar flores em sua casa (e fazer algumas visitas surpresas também).

Além dessas características, destacamos três cenas em que Husson mostra a sua personalidade sádica. Vejamos.

Cena 1: Séverine estava jogando tênis em um clube. Ela para de jogar e pede que Renée a substitua. Após isso, Séverine se depara com uma mulher, conhecida sua e também burguesa, que se prostitui em um bordel (ela sabe disso porque Husson contou a Renée que, por sua vez, contou a Séverine). Na sequência, surge Husson em cena. Ele, sem cumprimentar Séverine, começa a falar a respeito dessa mulher interessante que leva uma vida dupla em um bordel. E passa o endereço completo de um que ele costumava frequentar: o de Madame Anais.

Após isso, ele se aproxima de Séverine, lhe dá um beijo no pescoço – claro, ela se irrita com essa atitude insolente – e continua o seu “cortejo” dizendo que um dia quer encontrá-la longe do marido. Ele emenda dizendo que gosta de Pierre, mas que seria bom se o marido não estivesse por perto. Husson, então, dá uma boa olhada em Séverine (como um animal que olha sua presa) e se retira.



Figura 31 - cena 1 em *Belle de jour* (1967)

Cena 2: Henri Husson aparece na casa de Madame Anais, pois ele é um antigo cliente, e se depara com uma estarecida *Belle de jour*. Após insistir, na frente de todas as outras meninas, que quer ficar a sós com a Bela da tarde, os dois encontram-se em um quarto. Ao ficarem a sós, Séverine diz que foi uma vítima dele: que ele a manipulou e, inclusive, lhe passou o endereço daquele lugar sabendo que ela ali iria. Ele nega. Uma histérica Séverine diz para ele não se aproximar dela. Depois, ela implora para que ele não conte esse segredo a Pierre. Ela se oferece em troca do seu silêncio. Em um ato sádico, Husson a humilha (ele chega a dar dinheiro para que ela possa presentear o marido com chocolates), promete não contar nada a Pierre e se retira.



Figura 32 - cena 2 em *Belle de jour* (1967)

Cena 3: Husson faz uma visita ao seu amigo que fora baleado, Pierre. Após cortejar (mais uma vez!) Séverine, diz que decidiu contar toda a verdade a seu marido. Afinal, segundo o seu raciocínio, ele fará isso porque Pierre se sente um fardo para sua “santa” esposa que dedicadamente cuida dele. E, contando isso, tudo se igualará. De maneira irônica, ele diz que está fazendo um favor ao casal. Husson ainda pergunta se Séverine não quer testemunhar a conversa deles. Ela nada responde e Husson entra no cômodo em que está Pierre.

Após um longo tempo – nem Séverine e nem nós, espectadores, sabemos o que se passou no quarto –, Husson sai da companhia de Pierre e parece procurar Séverine. Por não encontrá-la, ele se retira da casa dos Serizys. Depois da saída de Husson, ela se aproxima do marido e nota que ele tem lágrimas por debaixo dos óculos escuros que usa. Ela chega a chamá-lo pelo nome, mas, claro, não temos resposta nenhuma dele. Devido a essas lágrimas, a questão da dúvida começa a corroer Séverine.



Figura 33 - cena 3 em *Belle de jour* (1967)

Por meio dessas três cenas, notamos algumas ações recorrentes em Husson. Percebemos que ele sempre é galanteador, mas que, devido à maneira impertinente e libertina, suas atitudes galanteadoras soam mais como abusos do que cortejos. Notamos, também, que Husson parece instigar e em alguns momentos até manipular Séverine. Ele faz isso por meio de seus discursos incisivos e através de Renée, pois esta, por ser amiga íntima de Séverine, acaba por lhe contar o que Husson lhe diz.

Ademais, dissemos que esses atos de Henri comprovam o seu sadismo porque ele parece sentir prazer (que outro motivo o levaria a fazer essas coisas a Séverine?) em ficar atiçando, instigando e provocando a jovem burguesa.

Agora que já apresentamos alguns pontos – e personagens – fulcrais do filme *Belle de jour*, adentraremos, no próximo capítulo, na questão do silêncio para que, no **Capítulo 6**, possamos fazer a análise da homenagem que Manoel de Oliveira prestou a Buñuel com o seu *Belle toujours*.

CAPÍTULO 5 – O SILÊNCIO QUE GRITA

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo.⁴⁹

Susan Sontag

Conforme abordamos resumidamente no **Capítulo 3**, a música – e o som de uma maneira geral – é fulcral para a composição fílmica de Manoel de Oliveira. Por esse motivo, e antes de adentrarmos o papel do silêncio, tópico principal deste capítulo, gostaríamos de lançar luz à questão sonora do cinema oliveiriano.

Rui Jorge de Sousa Coelho (2015), em sua tese de doutoramento, cujo título é **O meu ponto de vista é um ponto de escuta. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira**, comenta a respeito da ruidosa vida urbana do mundo contemporâneo. Os ruídos – e a poluição sonora – se tornaram tão propagados, tão comuns, que hoje é o silêncio que nos deixa desconfortáveis, de tão habituados que estamos em relação ao som rotineiro.

De tão ordinários, os sons ditam o ritmo de nossas vidas, pois estão presentes:

[...] no nosso telemóvel ou computador a cada gesto nosso, a cada tarefa cumprida corresponde um chilrear, uma frase musical; ou então é um bip, ou cranc, ou plop desagradável que nos informa de que algo corre mal. Cada loja do centro comercial que visitamos impõe-nos um tema musical de acordo com a moda do momento ou um estilo de vida com que pretende identificar-se. Em todo o lado, o ruído dos motores e do trânsito automóvel... A todo o momento há algo que soa. (COELHO, 2015, p.15)

Por se tratar de um fenômeno fugaz e invisível aos olhos, o som muitas vezes passa despercebido pelo indivíduo – e também pelos espectadores de filmes. A visão, por exemplo, é tida como uma ação consciente do corpo humano. A audição, por sua vez, é tida como uma ação inconsciente. Conseguimos direcionar os nossos olhos ao que queremos ver. Podemos também fechá-los se não queremos observar algo. Mas aos ouvidos isso é algo impossível. Claro, podemos colocar tampões nas orelhas ou tapá-las

⁴⁹ SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical**: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 18.

com as mãos, mas, *grosso modo*, nossos ouvidos captam todos os ruídos rotineiros. Por esse motivo, estamos sujeitos a ouvir e experimentar os mais variados sons.

Por mais que possamos olhar uma corda de violão a vibrar, ou uma caixa de som a “tremar”, a invisibilidade do som se faz presente e instigante para o ser humano. Para conseguir registrar esse elemento invisível aos olhos, mas perceptível aos ouvidos, o homem criou maneiras de “capturar” e “registrar” o som. Isso pode ser feito por meio de aparelhos gravadores ou por meio da escrita das notas musicais em partituras.

A natureza incorpórea do som necessita de uma matéria física para que ele possa existir. Os físicos elucidam que o som nada mais é do que uma vibração que se propaga em um ambiente acusticamente possível. “Não há objectos materiais de audição. Em contraste, a visão precisa sempre de um objecto, de um referente corpóreo que pode ser detectado por outros sentidos (sobretudo o tacto)” (COELHO, 2015, p. 24).

Apesar de não ser muito notado, o som é um elemento fundamental para o cinema. E quando dizemos “som”, não estamos nos referindo apenas à presença de diálogos, mas sim a todo o conjunto de efeitos e trilha sonora que um filme possa vir a apresentar. A isso, chamamos a atenção:

Para a maioria dos estudiosos da comunicação o som não passa dum veículo para a palavra. As suas atenções centram-se no discurso verbal, no que é dito ou não é dito. Poucas vezes no como é dito, e portanto mais especificamente sonoro. A música, quase omnipresente na comunicação audiovisual – sempre na TV, cada vez mais na internet –, pouca curiosidade tem despertado; mesmo tendo a música um papel tão determinante no dirigir afectivamente a posição do espectador perante o que lhe é comunicado (pela palavra e não só). Os outros sons – aqueles a que genericamente chamamos ruídos – têm passado totalmente despercebidos. E se aparentemente estes últimos não são alvo de um uso sistemático nos programas de informação jornalística (que são talvez os mais analisados), têm um papel essencial na publicidade e no cinema. (COELHO, 2015, p. 31)

Ainda segundo o autor (2015, p.38), filmes como **THX 1138** (1971), de George Lucas; *The conversation* (1974), de Francis Ford Coppola; e *Apocalypse now* (1979), também de Coppola, realçam o valor artístico do som. Coelho destaca o elemento sonoro neste último filme e, por meio dele, explicita um pouco sobre o som no cinema hollywoodiano: “é inaugurada a criação de um novo cargo associado a essa designação: pela primeira vez no cinema altamente profissionalizado que é o norte-americano uma só pessoa é responsável pela coordenação de todas as etapas do fabrico do som do filme”. Além disso, “o destaque no genérico do nome do *sound designer* vem reconhecer o valor artístico do seu trabalho”, pois, até então, os profissionais

responsáveis pelo som não eram reconhecidos na dimensão artística. Naquela época, apenas os compositores de trilha sonora eram creditados como artistas de destaque em um filme.

Voltando mais um pouco na história do som no cinema, destacamos a opinião dos conservadores: aqueles que só viam o cinema como arte visual e que assistiam o advento do elemento sonoro como uma ameaça à sétima arte. Para esses conservadores, o som iria destruir uma arte ainda muito jovem. E isso se dava porque:

Não se reconhecia ao som capacidade criativa, apenas reprodutiva. Em questão estava a imposição de uma radical mudança de paradigma pela introdução de uma nova dimensão num *medium* que na opinião dominante começava a estabelecer as convenções que lhe permitiam comunicar com mais universalidade. (COELHO, 2015, p.39)

Como é nítido aos espectadores atuais, o som se mostrou fundamental para o cinema. Os efeitos sonoros,⁵⁰ por mais “naturais” que possam parecer, podem se tornar donos de significados específicos para um filme, pois, segundo Coelho (2015, p.62), enquanto no nosso cotidiano temos sons aleatórios providos das mais inesperadas fontes, o som “no audiovisual é sempre resultado de uma vontade de usar essa conjugação sensual para a produção de significado(s)”.

Em determinado momento de sua tese, Coelho define as funções do som no cinema clássico em oposição ao cinema de Oliveira. De acordo com o autor, a diferença não está nos meios técnicos de que cada produção dispõe, mas sim na maneira como cada um utiliza o som.

A música, por exemplo, é utilizada no cinema clássico de modo a comentar as imagens cinematográficas.⁵¹ Em um primeiro momento, a música era utilizada para duas finalidades: a) “cobrir” o barulho do projetor; e b) “guiar” a reação dos espectadores destacando as ações que se sucediam na tela com a trilha sonora adequada para ditar o clima e o ritmo dessas ações. (STAM, 1982, p.178)

Desse modo, a música indicaria para o espectador a reação adequada que ele deveria ter de acordo com determinada imagem. No tempo do cinema silencioso, por exemplo, “um piano, um órgão, ou uma orquestra acompanhavam a projeção do filme

⁵⁰ Efeitos sonoros são, na terminologia audiovisual, todos os sons que representam tudo aquilo que vemos em tela. Por exemplo, se vemos uma pessoa caminhando no ecrã, simultaneamente ouviremos sons de passos; se vemos um copo se quebrando, ouviremos o som relativo ao quebrar de vidro; e assim por diante. Ou seja, os efeitos sonoros formam um amálgama entre o que é escutado e o que é observado.

⁵¹ Comentamos sobre isso na página 47 desta dissertação.

pontuando e sublinhando as ações no ecrã, sugerindo ao espectador a resposta emocional adequada” (COELHO, 2015, p. 73).

Com o surgimento do cinema sonoro, a música passou a caminhar lado a lado com os diálogos e com os ruídos de um filme. Bordwell, Staiger & Thompson (*apud* COELHO, 2016, p.74) comparam a função da música à do papel de parede, como fez Stravinsky: “não só por ser tão fortemente decorativa como porque preenche fendas e alisa superfícies rugosas”.

Atualmente, a maioria dos filmes comerciais ainda se utiliza da música como esse artifício que simula um narrador redundante. Em Hollywood, por exemplo, é raro “um momento sem música, a menos que essa pausa tenha a função expressa de criar um *silêncio*, uma tensão dramática, de destacar um diálogo especialmente importante” (COELHO, 2015, p.74).

Portanto, além da música expressar como o espectador deve sentir o filme, ela tem um papel hipnótico para que esse espectador adentre a ilusão criada pela diegese da película. Assim, a música no cinema clássico não é para ser ouvida, ela é para ser sentida, para ser absorvida inconscientemente e de modo passivo.

A função da palavra (da voz) no cinema clássico, assim como a música, é imprescindível. Por mais que a ação continue importante, será por meio dos diálogos que a narrativa caminhará. De modo indireto, esses mesmos diálogos explicarão ao espectador tudo o que está se passando na tela. Pensando nisso, a parte técnica procura deixar as falas das personagens o mais nítidas possível. Segundo Coelho (2015, p. 75), “por mais ruidoso que seja o ambiente, por mais distante que esteja a personagem que fala, o som da voz deve ser sempre nítido e destacado do ambiente”.

Por esses motivos, o cinema clássico, mesmo apresentando ações, pode ser rotulado como “tagarela” (COELHO, 2015, p. 76). A voz, muitas vezes, suprime a ação para apenas indicá-la. Assim, a presença do diálogo se mostra fulcral para o sentido total da diegese de um filme.

O terceiro elemento sonoro que queremos destacar é o ruído. Para o cinema, o termo *ruído* contempla todos os sons que não fazem parte nem da música e nem dos diálogos de um filme. Definimos ruídos, portanto, como barulhos que procuram simular o som ambiente de um lugar; ou o som de qualquer objeto, máquina, animal etc. O principal objetivo dos ruídos em um filme é o de simular a realidade. Portanto, tudo o que vemos na tela, e que tem um som característico no mundo objetivo, deve ter o seu ruído relativo no cinema.

Por exemplo, em um filme **transparente**, se vemos um carro com o motor ligado e funcionando, mas não ouvimos o seu barulho relativo, isso causará uma má impressão ao espectador, o qual perceberá que a ilusão foi quebrada e, na maioria dos casos, achará que aquele filme foi “mal feito”. Em contrapartida, se o filme realmente quer quebrar a sua ilusão, quer se mostrar como um espetáculo **opaco**, o som, e esse tipo de efeito alcançado aqui, se torna um forte aliado para tal.

O espaço acústico do filme criado pelos ruídos não só produz uma impressão de realidade como contribui para estabelecer o clima emocional na cena. Os ruídos servem portanto para criar o ambiente da cena no duplo sentido deste conceito: por um lado estabelecendo o espaço físico quase tátil em que se passa a acção, por outro lado criando o clima que fornece ao espectador indícios sobre o estado emocional das personagens. (COELHO, 2015, p. 78)

Além disso, os ruídos no cinema também podem instigar um valor simbólico, um significado que está além da simples representação da realidade. Para citar um exemplo pontual, no filme *Belle de jour* recorrentemente surge o barulho de guizos – sinos – a soarem rapidamente e em um alto volume. É difícil caracterizar esse ruído como música ou como sendo proveniente de algum objeto diegético, pois o ouvimos, mas não vemos sua origem.⁵² Além disso, esse som está sempre atrelado aos devaneios de Séverine. Nota-se, por meio desse exemplo, que o ruído, nesse caso, assume um valor simbólico e não o de uma representação da realidade como é de praxe no cinema clássico.

Por meio desses três elementos sonoros que destacamos (música, voz e ruído), percebemos a importância do som no cinema. Ou seja, cinema não é apenas imagem. Essa importância do sonoro pode ser notada nas salas de cinema, as quais apresentam um aparato tecnológico que busca trazer o som mais “limpo” e nítido possível, de forma que a experiência do espectador seja a mais completa.

A respeito do som no cinema de Manoel de Oliveira, Coelho (2015, p. 149) afirma que:

Temos de reconhecer aos diálogos um papel central no cinema de Manoel de Oliveira. Central em toda a construção do filme e não apenas em termos da sua componente auditiva. Mas será que isto autoriza a inscrever a maioria dos filmes de Manoel de Oliveira num cinema “verbocêntrico”, como lhe chama Chion (1994)? No meu entendimento, não. Apesar da centralidade concedida aos diálogos o cinema de Manoel de Oliveira afasta-se definitivamente do

⁵² Em uma cena específica do filme, é mostrada a origem desse som: quando o cliente oriental está no quarto com a *Belle de jour*, ele mostra um guizo e o toca. Excetuando essa cena, todos os outros momentos em que surgem esse som são referentes aos devaneios de Séverine e sua origem é desconhecida.

“vococentrismo” que no cinema clássico acompanha sempre este “verbocentrismo”. O facto de a palavra (verbo) ter um papel fundamental nos filmes de Manoel de Oliveira não o faz remeter música e ruídos para um papel de satélite da voz, para um fundo sonoro de acompanhamento dos diálogos. Música e ruídos não surgem nos filmes como recurso para preencher os silêncios criados pela ausência da palavra. Tanto a música como os ruídos têm os seus momentos próprios e surgem quando a sua intervenção é mais adequada do que a palavra para o sentido que Manoel de Oliveira quer construir.

O autor afirma que a natureza dos diálogos no filme de Oliveira é diferente daquela a que estamos acostumados no cinema hollywoodiano. Nos filmes oliveirianos, temos vozes que enunciam a palavra com um carácter teatral e literário, distanciando-se, assim, de uma representação naturalista que permite com que nos aproximemos das personagens e das situações por elas vividas.

Ou seja, a direção de atores de Manoel de Oliveira preza uma declamação das palavras em vez de uma interpretação. Por solicitar atuações antinaturalistas para apresentar uma conversação – suas personagens, na maioria dos casos, encontram-se estáticas e com gestos tesos –, como se fossem pronunciadas por um “*medium* espírita ou boneco de ventríloquo que canaliza uma voz que não é sua, o texto como que emana da personagem mas sem lhe pertencer”, faz com que o diálogo adquira uma nova conotação que vai além do simples ato de proferir palavras, o que causa a impressão de que “o texto precisa da personagem que o pronuncie mas esta não tem vida própria para além do texto. É o texto que origina a personagem e não o contrário.” (COELHO, 2015, p. 150).

Notamos, então, que Oliveira realmente dá um grande destaque à palavra. E concordamos com a afirmação feita por Coelho a respeito da classificação “verbocêntrica” errônea com que taxam Oliveira. Afinal, como queremos deixar claro para o leitor, o filme *Belle toujours* apresenta diálogos importantíssimos para o seu sentido geral, mas o **estranho silêncio** – advindo da mudez das personagens – presente em momentos chave e a *mise-en-scène* que compõem esse filme se mostram pertinentes e, mais do que isso, se mostram **eloquentes**.

Tendo isso em mente, e antes de adentrarmos na análise desse filme de Manoel de Oliveira, queremos destacar alguns aspectos do **papel do silêncio** na arte e no cinema e realçar a maneira como o silêncio se mostra como um **discurso**.

O músico John Cage tem uma obra curiosa e peculiar. Intitulada **4’33’’** (1952), ela consiste em três movimentos de “puro” silêncio por parte dos instrumentos musicais. A polêmica obra de Cage, ao contrário do que alguns dizem, não apresenta um silêncio

absoluto, já que, segundo o próprio músico, isso é impossível: “Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som”. (CAGE *apud* SONTAG, 1987, p.19).

Para comprovar o que diz, Cage descreve uma experiência que fez em uma câmara na Universidade de Harvard. Por meio dessa experiência, o artista procurou atingir um silêncio total e, para isso, ficou sozinho em um ambiente totalmente selado acusticamente. Essa câmara não produzia eco e nem recebia sons exteriores; um ambiente anecoico. Mesmo estando sozinho ali naquele espaço teoricamente propício ao silêncio absoluto, Cage “ainda ouvia dois sons: a batida do seu coração e o fluxo do sangue em suas têmporas”. Desse modo, ficava comprovado para o músico que o silêncio não existe. Seguindo esse raciocínio, Sontag (1987, p.19) afirma que, assim como o silêncio, também não existe o espaço vazio: “Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto”. Isto é, olhar para algo vazio ainda consiste em olhar alguma coisa, “ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas”.

Com base nisso, cada apresentação da obra **4’33’’** se faz única. Afinal, além do barulho do “funcionar” do corpo humano, outros sons acidentais sempre estão presentes e serão eles que marcarão a particularidade de cada performance musical. Para ilustrar isso que foi dito, usaremos uma apresentação de piano solo de **4’33’’** que foi filmada e que se encontra disponível integralmente na internet.⁵³ Na apresentação mencionada, William Marx, pianista, usa o fechar e o abrir da tampa de seu instrumento para sinalizar o início e o fim de cada movimento da composição. Ademais, ele se utiliza de um cronômetro para evidenciar a duração de cada um desses movimentos. No concerto aludido, os barulhos que o pianista faz, sem intenção, já que são ruídos “normais” que qualquer pessoa em seu lugar faria – como o barulho do seu movimentar no banco em que está sentado, o folhear a partitura, o barulho da tampa do piano fechando e abrindo, o apitar do cronômetro etc. –, se fazem presentes. Temos, também, o barulho do público: respirações, pigarrear, tosses etc. que marcam a apresentação e tornam o (não) silêncio muito evidente, chamando a atenção para sons antes não apercebidos, mas que se fazem recorrentes no nosso cotidiano. A partir daí, toda a performance física de William Marx também ganha novas conotações, pois, como ele não dedilha o piano, o

⁵³ No vídeo indicado, temos o pianista William Marx executando a citada obra de John Cage: <<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

público dedica uma atenção maior aos seus gestos, procurando curiosamente observar o que o músico fará a seguir.

Parafrazeando o texto **A estética do silêncio** (1987), da já referenciada Susan Sontag, e continuando a linha de raciocínio que teve início com a obra de John Cage, nota-se que o silêncio e o vazio (que nunca são absolutos) criam novas maneiras de ouvir, olhar etc. Dessa maneira, a arte, por meio do **silêncio**, do vazio, ganha novas maneiras de ser **apreciada e interpretada**, mais conceituais e conscientes.

Por exemplo, as pessoas só começaram a apreciar o nevoeiro londrino depois que Oscar Wilde⁵⁴ e alguns artistas da época chamaram a atenção para tal elemento da natureza. Foi como se esses artistas ensinassem as pessoas a apreciarem o nevoeiro, a observá-lo de uma maneira diferente da qual estavam acostumados. O mesmo pode-se dizer do semblante humano: este passou a ser mais observado após o advento do cinema.

Por falar em cinema, na sétima arte o **silêncio** – a **mudez** das personagens – “abre um leque” de possibilidades de interpretações, pois o não falar pode ser visto como um **discurso**. Susan Sontag (1987, p.24) nos exemplifica isso:

O modo como essa opacidade induz à vertigem espiritual é o tema de *Persona*, de Bergman. O silêncio deliberado da atriz tem dois aspectos: considerado enquanto decisão aparentemente relacionada a ela mesma, a recusa a falar é manifestadamente a forma que ela deu ao desejo de pureza ética; mas é também, enquanto comportamento, um instrumento de poder, uma espécie de sadismo, uma posição de força de virtual inviolabilidade de onde ela manipula e confunde sua acompanhante, a quem cabe o ônus de falar.⁵⁵

A analista de discurso Eni Orlandi, em **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos** (2007), afirma a dificuldade que há em estudar o silêncio. Essa dificuldade se dá porque o silêncio abriga um abismo entre o dizível e o indizível; um espaço entre o que é dito e o que não é dito. De maneira a facilitar nossa compreensão acerca desse complexo assunto, a autora (2007, p.12) classifica os diferentes silêncios existentes: a) um silêncio advindo como livre discurso e que, portanto, inspira sentido; e b) o silêncio que advém da imposição de alguém a nos calar, recebendo não mais a alcunha de

⁵⁴ Oscar Wilde (1854-1900), de origem irlandesa, é o autor do emblemático **O retrato de Dorian Gray** (1890).

⁵⁵ Pensando em *Belle toujours*, foco do nosso trabalho, o silêncio também pode ser visto como um instrumento de poder e de sadismo por parte do personagem Husson, como veremos em detalhes no **Capítulo 6**.

silêncio, mas sim de silenciamento, pois se torna ferramenta para a opressão, para a censura: um “pôr em silêncio”.

Susan Sontag também destaca o silenciamento:

O silêncio é com frequência empregado como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas, como nas normas jesuíticas sobre falar com os superiores e no disciplinamento das crianças. (Isso não deve ser confundido com a prática de certas disciplinas monásticas, como a ordem dos trapistas, nas quais o silêncio, ao mesmo tempo que é um ato ascético, atesta a condição de estar perfeitamente "pleno".). (SONTAG, 1987, P. 26)

No presente trabalho, **não adentraremos o “silenciamento”**. Segundo a nomenclatura de Orlandi, **nos utilizaremos do “silêncio”**. Desse modo, um dos caracteres que podemos atribuir ao silêncio é o da incompletude da linguagem. A fala humana é marcada pela presença de palavras e pela presença de silêncio. Esse silêncio se faz presente tanto na marcação das palavras quanto do pensamento e, dessa maneira, configura o falar como uma “errância” dos sentidos, acidentes que permitem a não compreensão:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 2007, p. 13)

Assim, o silêncio ultrapassa qualquer palavra. Ele pode, concomitantemente, estar dizendo algo; como pode não estar dizendo nada; como pode, por fim, estar tentando dizer algo. Percebemos que todos os sentidos nesses tipos de silêncio são incertos e, por esse motivo, Orlandi (2007, p. 29) os classifica como “silêncio fundante”. Se temos um silêncio como fundador, precisamos alcançar esse princípio da significação.

Se o silêncio é um discurso significativo por excelência, chegamos à conclusão de que o homem está “condenado” a significar. Independente de utilizar palavras ou não, o homem está fadado a interpretar. Para ele, tudo precisa fazer sentido. Se o sentido não é explícito, esse homem lhe dá um. Isto é, “o homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico” (ORLANDI, 2007, p.30). Não à toa, o estudo dos signos se aplica tanto ao verbal quanto ao não-verbal.

O ser humano tem a falsa impressão de que apenas o que é verbalizado tem realmente um sentido verdadeiro. Está impregnado na nossa sociedade “o império do verbal”. Assim, o próprio silêncio deve ser traduzido em palavras. Mas, na tentativa

dessa tradução, o significado total sofre perdas. Afinal, o silêncio procura dizer aquilo que só o silêncio é capaz de dizer. “Tudo o que pode ser pensado, pode ser pensado claramente. Tudo o que pode ser dito, pode ser dito claramente. Mas nem tudo o que pode ser pensado pode ser dito” (SONTAG, 1987, p. 25).

Indo na contramão do que se é pensando, o silêncio não deve ser colocado como falta, mas sim como excesso. Podemos comprovar tal observação por meio de expressões que se opõem:

Estar em silêncio/Romper o silêncio

Guardar o silêncio/Tomar a palavra

Ficar em silêncio/Apropriar-se da palavra

(ORLANDI, 2007, p.31)

Através desses exemplos nota-se o silêncio como um estado (primeiro verbo) e, depois, como uma ação (segundo verbo). Pensando assim, o silêncio não exerce uma ação, ele simplesmente é. E por ser um estado, o silêncio se torna a representação do significado. Ou seja, segundo Orlandi (2007, p. 31), nessa perspectiva assumida, “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é”.

Desse modo, invertemos a proposição do senso comum que diz que a linguagem é a figura e o silêncio é o fundo. Nesse caso, a linguagem é que é fundo e o silêncio é que é figura; portanto, o silêncio é fundante:

Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo. [...] Em suma: quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem. (ORLANDI, 2007, p.27)

“A linguagem é conjunção significativa da existência e é produzida pelo homem, para domesticar a significação” (ORLANDI, 2007, p. 32). A linguagem, então, é colocada como uma categorização do silêncio. Se o homem tem por característica inata o desejo de significação, o verbal passa falsamente a inserir significados por meio do simbólico. Assim, a fala assume o papel de organizar o silêncio. Se o silêncio é algo disperso, a fala vem para lhe dar unidade, para lhe colocar correntes invisíveis.

De acordo com Orlandi (2007), a complexidade de estudar esse assunto é porque o silêncio não é algo visível. À fala, por exemplo, tentamos dar palavras para que esta se

torne imortal e visível. Ao contrário, com o silêncio isso não é possível: ele está entre as palavras, passa por elas. É efêmero.

Para tentar visualizar o silêncio, trazemos duas metáforas: a do mar e a do eco.

O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem. [...] O eco: repetição, não finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som. (ORLANDI, 2007, p.32-33)

Para explicar essas metáforas, adentraremos na gênese da palavra: a etimologia da palavra silêncio tem origem no latim *silentium*, que faz referência a *silens* que, por sua vez, significa: “que se cala, silencioso, que não faz ruído, calmo, que está em repouso, sombra etc”. Orlandi (2007, p. 33) continua sua explicação etimológica:

Algumas observações a respeito do uso dessa palavra são interessantes. Embora na época clássica não houvesse diferença de sentido entre *sileo* e *taceo* (calar), primitivamente *sileo* não designava propriamente “silêncio” mas “tranquilidade”, ausência de movimento ou ruído: “Estar em silêncio” = “Estar quieto”. Empregava-se *sileo* para falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos e do *mar*. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio.

A metáfora proposta pela autora vai ao encontro da etimologia da palavra. No caso do mar, quanto mais nos aprofundamos nas suas águas, mais de seus mistérios iremos desvendar; em oposição às suas bordas, onde ficaremos apenas com as ondas, apenas com o que é superficial. O mesmo se vale para o silêncio: a sua profundidade, o seu real valor, encontra-se quando nos aprofundamos nele. E, por sua vez, na superfície do silêncio teremos apenas o seu limite, os quais são demarcados pelas palavras, ou por qualquer outro som.

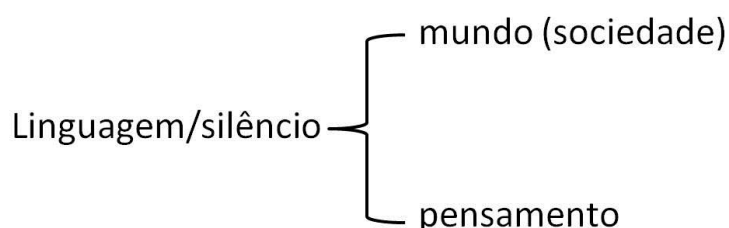
É importante ressaltar que o significado enunciado pelo silêncio é diferente daquele significado que é exposto pelas palavras. Assim, o “puro” significado do silêncio nunca poderá ser realmente exposto, já que, segundo Orlandi (2007, p.33), “Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação”.

Além disso, a natureza do silêncio costuma vir acompanhada de **gestos** e **expressividade**. Na fala, também temos o gestual, mas: “Quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a “expressão”, os gestos. Procura ter uma expressão que “fala”. É a visibilidade (legibilidade) que *se* configura e *nos* configura” (ORLANDI, 2007, p. 34). Desse modo, a linguagem vem apenas para reiterar os significados já expressos pelo silêncio.

Se a linguagem é unidade, o silêncio vem para transformar essa unidade. Por exemplo: se uma pessoa está quieta, e este seu silêncio se faz notado, alguém pode chegar e lhe perguntar o motivo de tal quietude. Por sua vez, a pessoa que estava em silêncio procurará se expressar, quebrar o seu silêncio, dar-lhe significado por meio de palavras. Assim, temos a tentativa de fazer o silêncio falar.

Todavia as coisas que são ditas podem às vezes ser úteis - é o que as pessoas geralmente querem significar quando enxergam alguma coisa dita como sendo verdadeira. O discurso pode esclarecer, libertar, confundir, exaltar, corromper, hostilizar, gratificar, afligir, aturdir ou animar. Enquanto a linguagem é regularmente empregada para inspirar a ação, certas declarações verbais, sejam escritas ou orais, são elas próprias o desempenho de uma ação (como ao se prometer, jurar, legar). Um outro uso do discurso - quando nada, mais comum que o de provocar ações - é estimular um discurso adicional. Mas o discurso pode também silenciar. Na verdade, é assim que deve ser: sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria. E além de sua função genérica enquanto oposto dialético do discurso, o silêncio - como o discurso - tem igualmente usos mais específicos, menos inevitáveis. (SONTAG, 1987, p.26)

O ato de estar em silêncio implica, na maioria dos casos, como um ato de estar em seus pensamentos. Podemos associar o silêncio também à contemplação, à introspecção e à meditação. A partir disso, temos reflexões acerca do silêncio, da linguagem e do pensamento. Essa reflexão pode ser ilustrada da seguinte maneira (ORLANDI, 2007, p. 35):



Esse esquema procura sintetizar as reflexões acerca do silêncio. Percebe-se, então, que muitas vezes as palavras se desdobram indefinidamente em palavras (na maior parte das vezes, ecos do mesmo, sem sair do lugar). E, dessa forma, notamos que o silêncio é

o mediador entre a linguagem, o mundo e o pensamento e se opõe ao domínio da linguagem, ganhando significado por meio do indizível.

Essa sua função de mediador revela o seu peso e a sua importância entre pensamento e palavra-e-coisa, realçando a sua presença como objeto gritante.

O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isso se expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo espera-se que estejam produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo. Ilusão de controle pelo que “aparece”: temos de estar emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente. (ORLANDI, 2007, p. 35)

Segundo Coelho (2016, p.30), toda essa relatividade do silêncio mantém-se no cinema. Afinal, um som pode até passar despercebido em um filme, mas a sua ausência causa incômodo por representar algo utópico na vida real: o silêncio absoluto. Isso se dá “Porque na maioria dos casos a ficção cinematográfica implica uma aparência de realidade, o que passa por silêncio no cinema é uma mistura de sons que cria um ambiente calmo”. Dessa forma, “Se ao construir o som do filme pura e simplesmente deixamos espaços vazios de áudio isso não resultará na percepção de silêncio mas na percepção de uma ausência que nos é estranha”, pois essa ausência absoluta de sons e falas não faz parte do nosso mundo.

Tendo isso em mente, mostraremos, no próximo capítulo, como o silêncio se mostra eloquente no filme *Belle toujours*, de Manoel de Oliveira.

CAPÍTULO 6 – A ELOQUÊNCIA DO SILÊNCIO EM *BELLE TOUJOURS*

*Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio.*⁵⁶

Robert Bresson

A nossa análise se dará da seguinte forma: primeiro, comentaremos o filme *Belle toujours*, de Manoel de Oliveira, realçando aquilo que julgamos mais pertinente para o total entendimento de sua diegese. Após isso, adentraremos quatro cenas que evidenciam a **eloquência do silêncio** e, por consequência, os elementos **epicizantes** que tal silêncio evoca.

Por meio dos argumentos levantados no capítulo anterior, percebemos que o silêncio não existe. Queremos deixar claro para o leitor, portanto, que quando dizemos **eloquência do silêncio** estamos reiterando o silêncio relacionado à fala das personagens, à pantomima dos atores e ao papel de toda a *mise-en-scène* para a criação do significado, da eloquência. Afinal, há som o tempo todo no filme (ruídos, sons ambientes, trilha sonora etc.).

Desse modo, nas cenas que analisaremos, a seguir, destacaremos os seguintes elementos, como já mencionados acima: **a nudez das personagens, a pantomima e vestimenta dos atores, os ruídos, a música e a *mise-en-scène***. Além disso, o momento mais importante para nós é o jantar taciturno entre Henri Husson e Séverine Serizy, pois representa o ápice da eloquência do silêncio. Todas essas cenas aparecerão, aqui, na ordem cronológica em que se apresentam no filme de Oliveira.

Além dessas, na película, entre uma cena e outra, temos alguns panoramas de Paris, sempre acompanhados por uma mesma trilha sonora, que funcionam, segundo a nossa leitura, como **entreatos**, indicando a passagem do tempo e demarcando as mudanças de cena. Antes de analisarmos as quatro cenas selecionadas, analisaremos todos esses “entreatos”, pois, na nossa interpretação, eles também evidenciam o **épico** e o **silêncio** presentes neste filme oliveiriano.

⁵⁶ BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. Tradução de Pedro Mexia. Porto: Porto Editora, 2000, p.30.

A bela de Manoel de Oliveira

Belle toujours, tomando a ironia como recurso imprescindível à interpretação particular que Manoel de Oliveira faz da sua evidente matriz cinematográfica, o *Belle de jour* – e sendo uma releitura que dialoga direta e surpreendentemente com a obra de Buñuel –, “baseia-se em um reencontro casual de Henri Husson e Séverine Serizy, naturalmente envelhecidos pelas quatro décadas que separam o presente do filme de Oliveira das originais aventuras sexuais da linda burguesa sadomasoquista” (JUNQUEIRA, 2018, p. 156).⁵⁷

A história, portanto, acontece muitos anos depois da diegese de *Belle de jour* e tem como protagonista Henri Husson (interpretado pelo mesmo ator do anterior, Michel Piccoli), que depois de encontrar Séverine (Bulle Ogier, assumindo o papel que outrora fora de Catherine Deneuve) em um concerto, passa a persegui-la. Por uma coincidência do destino – ou não – eles se encontram em uma outra ocasião e ele promete contar o segredo que há tanto tempo a consome: se contou ou não a verdade a Pierre, seu finado marido; verdade aliás desconhecida, também, por nós, espectadores.

Como se faz notado, nesta homenagem oliveiriana o ator Michel Piccoli retorna para viver o papel que outrora encarnara: o do sádico Henri Husson. Em contrapartida, Catherine Deneuve não volta, neste filme, para viver uma madura Séverine Serizy. Como solução, entra no lugar Bulle Ogier, atriz que já havia trabalhado com Manoel de Oliveira em *Mon Cas*.⁵⁸

Em relação a esse fato, por mais que possa parecer “decepcionante” não ter Catherine Deneuve reprisando um dos seus papéis mais memoráveis no cinema, Oliveira contorna a situação por meio de uma solução criativa. Como veremos mais à frente, a Séverine oliveiriana afirma que não é mais a mesma mulher de outrora. Essa frase ambígua permite diversas interpretações, que perpassam as camadas diegética e extra-diegética. Além disso, a mudança de atriz pode ser vista, em um outro viés, como uma maneira de homenagear o cineasta Luis Buñuel. Explico.

⁵⁷ Manoel de Oliveira, na data de lançamento deste filme, tinha 98 anos. É interessante relacionar a idade avançada do diretor com a idade avançada dos personagens e atores nessa homenagem ao *Belle de jour*. Oliveira, nessa fase de sua carreira, chegou a filmar algumas películas que tratavam desse assunto, como *Viagem ao princípio do mundo*, *Party* e *Je rentre à la maison*, apenas para citar alguns. Apesar do foco deste trabalho ser outro, essa relação entre velhice e juventude é nítida aqui e se mostra curiosa.

⁵⁸ Uma curiosidade: a atriz Bulle Ogier, além de já ter trabalhado com Oliveira, também já havia trabalhado com Buñuel, tendo feito o papel de Florence em *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972).

No já mencionado *Cet Obscur Objet du Désir*, filme dirigido por Buñuel e roteirizado por este e por Jean-Claude Carrière, que adapta o romance intitulado *La Femme et le pantin* (1898), do francês Pierre Louÿs, temos uma protagonista, Conchita, que é interpretada por duas atrizes distintas (Ángela Molina e Carole Bouquet). O surgimento de tal ideia inovadora é relatado em tom jocoso pelo próprio Luis Buñuel (1982, p. 54) em sua autobiografia. Segundo o diretor, a virtude do álcool foi responsável por isso:

Se tivesse que enumerar todas as virtudes do álcool, não terminaria nunca. Em 1977, em Madri, quando eu me descabelava, em consequência de um desentendimento total com uma atriz, para continuar a filmagem de *Esse obscuro objeto do desejo* [*Cet Obscur Objet du désir*, 1977], e Serge Silberman, o produtor, estava determinado a interromper o filme, o que representava um prejuízo considerável, estávamos uma noite os dois num bar, bem abatidos, e subitamente ocorreu-me a ideia – mas apenas depois de um segundo *dry martíni* – de pegar duas atrizes para fazer um único papel, o que jamais se fizera. Serge vibrou com a ideia, que apresentei como uma piada, e o filme foi salvo graças a um bar.

Apesar de essa ideia ter surgido devido a um desentendimento entre Buñuel e uma das atrizes, segundo Anna Maria Balogh (2008, p.154-155) tal fato resultou em uma representação de “dois polos do próprio feminino ou ainda, do psiquismo humano em si: um lado de calor, de desejo e outro lado de frieza; de rechaço. As trajetórias humanas se alternam entre ambos os polos”.

Ainda no estrato simbólico, a presença das duas atrizes interpretando uma única personagem pressupõe outras interpretações.

No filme, modulações passionais e inquietudes se traduzem também em mobilidades espaciais entre a França e a Espanha, países dos quais as duas atrizes são representações físicas emblemáticas. O lado mais *caliente* está representado por Ángela Molina, uma típica espanhola de origem andaluza. O lado mais frio, está representado pela francesa Carole Bouquet do tipo *bon-chic-bon-genre*, e, portanto, mais distante, mais *remplie de soi-même*. As duas apenas acenam para essa diferença fundamental, mas não nos enganemos, ambas são igualmente capazes de fazer Mathieu-Mateo, o velho cavalheiro apaixonado, de trouxa, de fantoche, sentidos de *pantin*, na obra literária, *La femme et le Pantin*, de onde se origina o filme. Nesse sentido, o filme toca um dos elementos mais delicados da relação a dois, seja ela erótica, seja ela amorosa: a confiança, a relação fiduciária que não pode ser quebrada sem consequências maiores para a relação. (BALOGH, 2008, p. 155)

Além disso, apesar das duas atrizes não apresentarem semelhança entre si, muitos espectadores não notaram a troca de intérpretes durante a projeção. Isso mostra o

resultado de uma montagem primorosa (BALOGH, 2008). De maneira análoga, podemos relacionar esse fato às possíveis interpretações por ele instigadas ao *Belle toujours*. Ou seja, a mudança de atriz, na homenagem oliveiriana, por mais que tenha sido resultado da recusa de Catherine Deneuve, também incide em novas significações tanto para a personagem Séverine quanto para o filme de uma maneira geral, como veremos em nossa análise. E, ainda, ousa dizer que, provavelmente, assim como aconteceu com *Cet Obscur Objet du Désir*, muitos dos espectadores de *Belle de jour* e de *Belle toujours* não notaram a mudança da atriz entre um filme e outro.

No filme de Manoel de Oliveira, temos uma inversão no protagonismo. Agora, acompanharemos de perto a jornada de Henri Husson para conseguir se encontrar com Séverine Serizy. Aquele a “persegue com uma avidez muito maior do que no filme de Buñuel” e o fio condutor desse encontro é o passado:

Henri só continua a interessar-se por Séverine (e Séverine por Henri) porque o passado não os larga, porque apesar das quatro décadas passadas e das diferenças físicas (no caso de Séverine, tamanhas que o papel foi confiado a outra atriz, também, um dia, atriz de Buñuel) nenhum deles se esqueceu da história antiga. Henri tenta perceber em Séverine o que não percebeu em *Belle de jour*; Séverine quer conhecer o final da história que em *Belle de jour* termina num enigma. (BÉNARD DA COSTA, 2008, p. 238)

MacGuffin, termo criado por Alfred Hitchcock,⁵⁹ é definido como qualquer objeto em um filme responsável por fazer a ação se desenrolar. Por exemplo, em *Raiders of the lost ark* (1981), clássico do cinema avesturesco hollywoodiano, dirigido por Steven Spielberg, o *MacGuffin* é a arca onde estão guardadas as tábuas dos dez mandamentos que Deus entregou a Moisés. Todo esse filme, e todas as peripécias presentes nele, é movido devido à intensa busca pelo mencionado *MacGuffin*.⁶⁰ Em *Belle toujours*, podemos, utilizando o termo hitchcockiano, dizer que o retorno ao passado é o *MacGuffin*. O pretérito, “objeto” almejado tanto por Husson quanto por Séverine – por mais que cada um busque esse passado à sua maneira – é o que move o filme de Oliveira. Pensando nisso, nota-se que não é importante para nós, espectadores, saber a verdade acerca daquele passado. A nós, espectadores, o que nos importa é ver a maneira como Manoel de Oliveira dará vida novamente a dois personagens icônicos de

⁵⁹ No seguinte link, podemos ouvir a definição de *MacGuffin* dada pelo próprio Hitchcock: <<https://www.youtube.com/watch?v=mNkPLuBjZRM>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

⁶⁰ Para que fique ainda mais claro para o leitor, citamos alguns *MacGuffins* memoráveis do cinema hollywoodiano: a palavra “Rosebud” em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles; a Estrela da Morte em *Star Wars* (1977), de George Lucas; e a maleta misteriosa em *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino.

Buñuel. A nós, importa “degustar” como se dará o retorno de tais personagens e “descobrir” o que eles fizeram entre um filme e outro, o que estão fazendo no presente diegético da película e o sentimento que carregam consigo.

Com isso em mente, nota-se que *Belle toujours* não é uma simples sequência “do provocador e excêntrico filme de Buñuel”. Em vez disso, o objetivo de Oliveira “é, antes, o de dialogar, de forma surpreendente, com a obra anterior e com o seu respectivo realizador – que Oliveira profundamente admira”, “introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história” (LUPI BELLO, 2012, p.6).

Em nossa leitura de *Belle toujours*, o elemento que mais chama a atenção e que mais nos causa estranhamento é o **silêncio**. Este elemento aparece em momentos ímpares da projeção e se mostra tão (ou mais) eloquente quanto um diálogo:

O silêncio pode, aliás, ser lido, na estética oliveiriana, como uma espécie de palavra total, que exprime num plano distinto, frequentemente de natureza transcendente, aquilo que as palavras parciais não podem dizer. Ora a impossibilidade de viver plenamente o amor entre homem e mulher é um tópico fundamental na obra global de Oliveira, o qual remete para a eternidade a realização desse desejo que na terra considera revelar-se ultimamente inatingível. E deste modo o realizador português estabelece igualmente pontes com o universo buñueliano, fazendo do seu *Belle Toujours* uma resposta possível ao intenso desejo de redenção que atravessa a obra do cineasta espanhol. (LUPI BELLO, 2012, p.13)

Portanto, o filme de Oliveira é uma homenagem explícita ao *Belle de jour* de Buñuel e, por que não, a toda a obra do cineasta espanhol. A seguir, veremos como o silêncio se apresenta nessa homenagem oliveiriana.

Entreatos

No teatro, a definição de **entreato**, segundo o **Dicionário de teatro**, de Patrice Pavis (1999, p.129), é a seguinte:

O entreato é o lapso de tempo entre os atos durante o qual o jogo é interrompido e o público deixa provisoriamente a sala de espetáculo. Ruptura que provoca a volta do tempo social, da desilusão e da reflexão.

Como fica claro por meio da definição acima, o entreato tem o objetivo de separar os atos de um espetáculo teatral e, assim, causar uma interrupção da ilusão diegética. Porém, a sua existência não é a simples e a gratuita interrupção. Ele surgiu devido à

necessidade de renovar o cenário e de mostrar ao espectador “mutações à vista”. Além dessa que acabamos de mencionar, o entreato tem outra função: a social. “Ele generalizou-se assim para o teatro de corte do Renascimento, pois permite o encontro dos espectadores e a exposição das toaletes (daí o ritual do *foyer* na Ópera ou na Comédie-Française, no século XIX)” (PAVIS, 1999, p. 129).

Não obstante, a dramaturgia clássica também aceita entreatos, “esforçando-se para motivá-los e fazê-los servir à ilusão”. Assim, o espetáculo tem uma pausa, mas a ação nunca para. Ou seja, enquanto os espectadores repousam, é como se a ação teatral continuasse atrás das cortinas. E mais: essa ação no entreato denota um tempo flexível, de modo que o passar do tempo em um entreato pode chegar, às vezes, a demarcar a passagem de anos na ação.

Já que a ação não pára de jeito nenhum, é preciso que, quando o movimento cessa no palco, continue por trás dele. Não há repouso. Não há suspensão. (DIDEROT *apud* PAVIS, 1999, p. 129)

Contudo, o entreato também apresenta outras justificativas “além dessa ilusória verossimilhança”. Ele se mostra necessário para dar um “descanso” ao público, já que a falta de atenção começa a surtir efeitos após mais de duas horas sem intervalo. “Do mesmo modo, os atores também têm necessidade de repouso” (PAVIS, 1999, p. 129). Ademais, essa pausa permite que o espectador reflita no que acabou de presenciar no palco, sintetizando e organizando as suas subjetivas impressões. Desse modo, o entreato também

É o despertar do espírito crítico, e não é de se espantar que uma dramaturgia épica favoreça, até mesmo multiplique essas pausas no espetáculo, obrigando o público a “intervir” nesses momentos de desilusões. Em contrapartida, as encenações baseadas no fascínio e submetidas a um ritmo específico fazem muitas vezes, hoje, desaparecer esses preciosos momentos de calma. Plantado no seu lugar, de bico calado, as costas doloridas por assentos sem piedade para com a anatomia, o espectador de agora quase não pode mais comunicar o seu mau humor; ele se vê obrigado a participar da “missa em cena”, a não romper o fio do espetáculo. Nesta prova de resistência, esta é uma demonstração de força para prevenir a fuga dos cérebros do espaço teatral. (PAVIS, 1999, p. 129)

Entre determinadas cenas do filme *Belle toujours*, Oliveira insere longos panoramas parisienses. Esses planos sempre surgem acompanhados pela 8ª sinfonia do

tcheco Antonín Dvorák.⁶¹ Essas mudanças de cenas – que, segundo a nossa interpretação, funcionam como entreatos – duram bons segundos,⁶² permitindo que o espectador aprecie as belas paisagens de Paris. Por não estarmos acostumados a cenas nesse estilo, a impressão que passa ao espectador é que duram mais tempo. Abaixo, descrevo cada um desses planos.

Entreato 1: panorâmica de Paris vista por um ângulo aéreo. Pela iluminação clara do sol (e pelo fato da cena anterior se passar à noite), deduzimos, por meio da sugestão da montagem oliveiriana, que este entreato representa uma manhã: o início de um novo dia. Quase ao centro, podemos ver o *Hôtel national des invalides*.



Figura 34 - entreato 1em *Belle toujours* (2006)

Entreato 2: panorâmica de Paris, vista por um ângulo aéreo, ao final da tarde – crepúsculo – com todas luzes da cidade acesas. No canto esquerdo, de modo atrativo, encontra-se a *Torre Eiffel*. Ela também se encontra iluminada e um canhão de luz localizado em seu cume faz um movimento circular da esquerda para a direita. No canto direito temos novamente o *Hôtel national des invalides*. A longa duração deste plano (este é o entreato mais longo dos cinco) permite que o espectador aprecie com vagar os detalhes dessa bela paisagem.

⁶¹ Toda a trilha sonora deste filme consiste na 8ª sinfonia de Dvorák, que variam entre os movimentos 2 e 3.

⁶² Essas cenas apresentam durações distintas. Discrimino, aqui, a duração de cada um desses entreatos: **entreato 1**, 42 segundos; **entreato 2**, 50 segundos; **entreato 3**, 40 segundos; **entreato 4**, 11 segundos; **entreato 5**, 31 segundos.

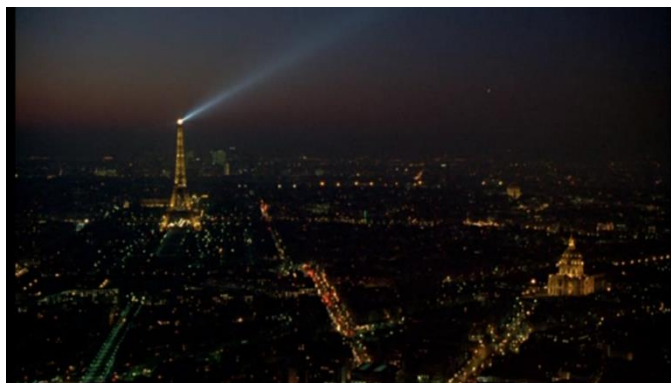


Figura 35 - entreato 2 em *Belle toujours* (2006)

Entreato 3: Noite. Uma panorâmica que está focada no cume da *Torre Eiffel*. Ao final da *Torre*, vemos o mesmo canhão de luz que já descrevemos no **entreato 2** e, mais uma vez, ele faz o mesmo movimento que outrora: indo da esquerda para a direita em um movimento circular.



Figura 36 - entreato 3 em *Belle toujours* (2006)

Entreato 4: panorâmica de Paris vista por um ângulo aéreo. Esta imagem é exatamente a mesma que a do **entreato 1**. Ou seja, temos a imagem de Paris vista por um ângulo aéreo em uma manhã. Mais uma vez, quase ao centro, temos o *Hôtel national des invalides*. Este é o entreato mais curto dentre os cinco, tendo apenas 11 segundos de duração.



Figura 37- entreato 4 em *Belle toujours* (2006)

Entreato 5: panorâmica de Paris vista por um ângulo aéreo à noite. Podemos ver no canto superior esquerdo a *Torre Eiffel* iluminada e com um canhão de luz em seu cume. Tal canhão de luz faz um movimento circular da esquerda para a direita, da mesma maneira como nos entreatos anteriores. Nessa mesma paisagem, podemos notar, no lado direito, o *Hôtel national des invalides*. É interessante notar que esta paisagem é exatamente a mesma do **entreato 2**. A única diferença é que o segundo entreato se passava ao entardecer enquanto este último se passa à noite.

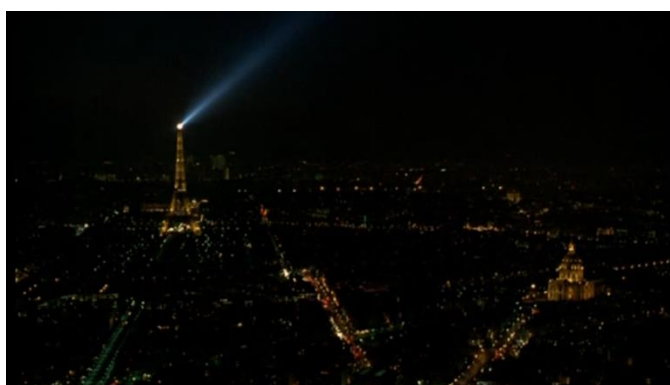


Figura 38 - entreato 5 em *Belle toujours* (2006)

Por meio da definição feita por Pavis, que privilegia os aspectos pragmáticos, sociais e sensoriais do entreato, podemos analogamente associá-lo ao que vemos na película de Manoel de Oliveira. Por se tratar de um filme, a primeira impressão que temos é a de que não são necessários entreatos. Afinal, a mudança de cenários no cinema se dá por meio da montagem. Outrossim, a película apresenta a duração de pouco mais de uma hora, sendo um filme relativamente curto, o que não justifica uma possível falta de concentração causada pelo excessivo tempo de espetáculo. Portanto, nos questionamos: por que Oliveira optou por inserir planos que funcionam como entreatos?

A nosso ver, os chamados entreatos em *Belle toujours* funcionam como uma maneira de simbolizar a ideia de ciclo que o filme nos passa. Isto é, além desses planos demarcarem o passar do tempo e situarem o espectador para mostrar a progressão (crono)lógica dos acontecimentos, por meio de uma diegese que apresenta início, meio e fim bem definidos, eles também delimitam a retomada de um ciclo vivido por Séverine e por Husson. Desse modo, os entreatos, em nossa interpretação, atuam como uma maneira de evidenciar que o passado de ambos veio à tona e, conseqüentemente, como demarcadores de um novo ciclo que tem início no filme oliveiriano.

Essa ideia de ciclo nos salta aos olhos devido à repetição das panorâmicas, como pode ser visto pelos entreatos “gêmeos” (**entreatos 1 e 4; entreatos 2 e 5**). Além disso, um processo parecido foi utilizado por Buñuel em *Belle de jour*. Conforme explicitamos no **capítulo 4**, o espanhol inicia e termina o seu filme com **devaneios** de Séverine, os quais formam uma rima visual entre si. Como afirmamos, esses devaneios passam a ideia de um ciclo, uma fase da vida de Séverine, que teve início e fim na película buñueliana. Da mesma maneira, podemos fazer a mesma afirmação e analogia no filme oliveiriano, já que os entreatos também nos passam essa sensação de ciclo e de passado que está sendo revivido no presente diegético das personagens: o primeiro entreato aparece após Husson encontrar Séverine e começar a persegui-la, enquanto o último surge após eles combinarem um encontro.

Para complementar essa ideia de ciclo, queremos salientarmos o movimento circular que o canhão de luz da *Torre Eiffel* faz. Para nós, além das imagens em si já mostrarem um ciclo, o movimento do canhão de luz parece confirmar isso.

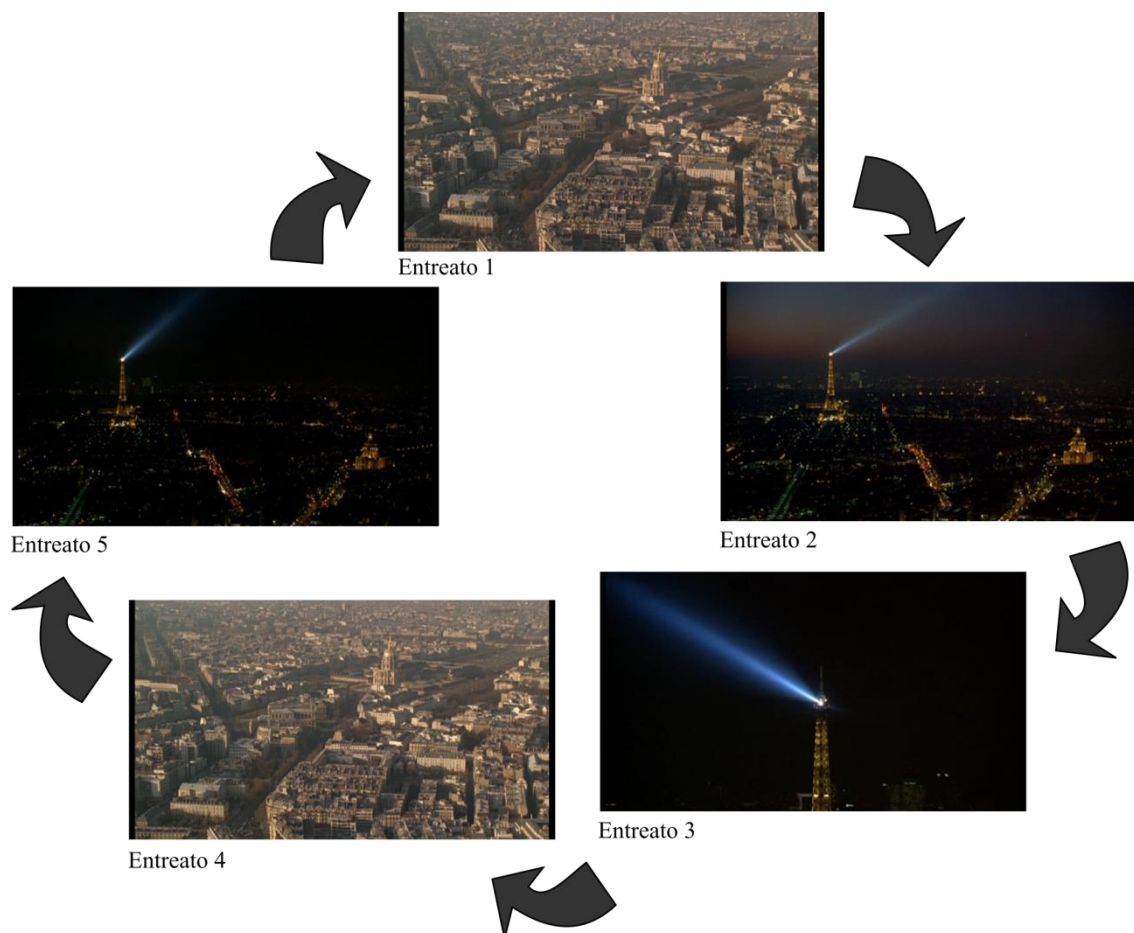


Figura 39 – ciclo que evidencia um passado que se faz presente em *Belle toujours* (2006)

É interessante pensar nessas cenas, que classifiquei como entreatos, também como uma espécie de refrão. Nesse aspecto, eles causam uma estranheza e elucidam um aspecto teatral no filme de Oliveira, pois, como pudemos observar, o entreato é um elemento advindo do teatro. Além disso, e retomando um dos objetivos dos entreatos, esses longos planos permitem que o espectador reflita sobre aquilo que ele está presenciando no ecrã. Nesse sentido, essas imagens funcionam, assim como no teatro, concedendo um tempo ao espectador para que ele possa sintetizar e organizar as suas impressões acerca do filme. E esse tempo para a reflexão vai ao encontro do que Oliveira pensa:

Se os planos se seguem rapidamente, não se deixa tempo de reflexão ao espectador. Essa duração das imagens é muito interessante, é um grande respeito pelo público. Ela permite uma comunicação profunda entre o realizador e os espectadores: o realizador dá as sugestões, faz pensar em determinadas coisas, prolonga os seus pensamentos, as suas reflexões através das imagens [...]. (OLIVEIRA apud LUPI BELLO, 2010, p. 35)

Outro ponto que queremos salientar é o seguinte: essas panorâmicas, que nos remetem a quadros pictóricos, parecem afirmar que o filme *Belle toujours* se mostra como cinema, como espetáculo, e não como uma ilusão **transparente**. Para nós, essas imagens aéreas de Paris colocam em prática o que José Ortega y Gasset (1996, p. 102) diz em relação à moldura e ao enquadramento, o que reafirma o aspecto de não realidade do cinema oliveiriano:

La pared donde cuelga la obra de Regoyos no tiene más de seis metros. El cuadro desplaza una mínima parte de ella, y, sin embargo, me presenta un amplio trozo de la región bidasotarra: un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y el curvo lomo de una larga montaña. ¿Cómo puede estar todo esto en tan exiguo espacio? Evidentemente, está sin estar. El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad, el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente em nuestro contorno real.

Com tudo isso em mente, passemos, agora, para a análise das cenas que selecionamos de *Belle toujours*.

Cena 1

Belle toujours inicia-se com o ecrã todo negro e, como trilha sonora, o som de uma música erudita. Após alguns poucos segundos, os créditos começam a surgir na tela. O tom da música tocada é grandiloquente, criando uma expectativa em nós, espectadores, de que algo extraordinário poderá acontecer a qualquer momento durante a projeção que acabara de se iniciar. Seguindo o andamento da música, uma imagem surge no exato momento em que mais instrumentos se juntam e se manifestam, “enchendo” a música.

A imagem revelada é de *L'Orchestre de la Fondation Calouste Gulbenkian* se apresentando em um palco, durante um longo plano sequência. Ou seja, temos diante de nós um concerto e a música de abertura é justamente parte desse concerto, algo diegético. Simultaneamente a isso, os créditos cinematográficos começam a surgir na tela.

Pensando nesse início de projeção, podemos fazer uma analogia com a cortina de teatro que se abre para o público no início de uma peça. O ponto de vista escolhido pela câmera revela a nossa posição como espectadores (duas vezes espectadores: uma pelo

filme de Manoel de Oliveira; e outra como alguém que está ali presencialmente assistindo ao concerto). Desse modo, este filme já se revela como um “espetáculo” para nós. Temos, aqui, um começo que nos revela o som (música como parte da diegese) antes da imagem cinematográfica (o palco, o maestro, a orquestra; toda a *mise-en-scène*) e isso explicita que estamos diante de um filme. Afinal, como elucidado nos primeiros capítulos desta dissertação, o cinema é a junção de várias artes e, seguindo esse raciocínio, este filme oliveiriano, logo no início, se revela **épico** ao desmembrar e depois juntar os elementos (música e imagem) que constituem um concerto – e, conseqüentemente, um filme. Ou seja, a música funciona como uma linha narrativa. Por sua vez, a imagem surge e funciona como uma segunda linha narrativa. Ambos coexistem independentemente. Mas, por se tratar do cinema oliveiriano, e como já mencionamos nos capítulos 3 e 5, esses elementos – imagem e som (música) – se juntam e criam uma terceira narrativa, isto é, uma nova significação.



Figura 40 – espetáculo em *Belle toujours* (2006)

A música tocada aqui é a 8ª sinfonia do tcheco Antonín Dvorák, sendo interpretada, como já dissemos, pela *L'Orchestre de la Fondation Calouste Gulbenkian* e regida pelo maestro Lawrence Foster. Durante toda a projeção fílmica os movimentos 2 e 3 dessa música serão a única trilha sonora presente. Além disso, e conforme já salientamos anteriormente, aparecem apenas para demarcar a mudança de cenas e o passar do tempo no que chamamos, acima, de **entreatos** – reafirmando e frisando essa questão do filme que se mostra como espetáculo; afinal, tais demarcações de cena são algo advindo do teatro. Quando tal música não estiver presente, teremos apenas o som ambiente.

Enquanto vemos um longo plano aberto em que apenas acompanhamos a orquestra executando tal música (como se nós, espectadores, estivéssemos

presencialmente nesse concerto), os créditos continuam surgindo. Primeiramente, o nome do diretor Manoel de Oliveira, e, depois, um curioso que diz “em homenagem a Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière”. Esse intertítulo é interessante no sentido de revelar que este filme é, antes de tudo, uma homenagem ao diretor e roteiristas de *Belle de jour*. Oliveira nunca escondeu sua paixão pelo cinema de Buñuel.⁶³ E nada mais justo do que expressar essa admiração, de um cineasta pelo outro, fazendo um filme-homenagem. Veremos, no decorrer da película, que esta homenagem, além de apresentar elementos buñuelianos, ainda assim tem as características estéticas que consagraram Manoel de Oliveira.

Após essa introdução, nos é mostrado Henri Husson, ao centro da tela, apreciando a boa música da orquestra. Seu rosto indicando prazer é nítido. Suas feições denunciam que ele está desfrutando daquele concerto. Como nada é gratuito no cinema de Manoel de Oliveira, vemos que Husson está rodeado de mulheres. Por meio da análise dessa imagem, e relembrando a personalidade dessa mesma personagem em *Belle de jour*, percebemos que Husson é um hedonista. Deduzimos, aqui, que seus prazeres consistem na arte (representada pelo concerto) e na luxúria (representada pelas mulheres que se encontram ao seu redor). Não à toa, este filme oliveiriano “brincará” com esses dois elementos durante toda a projeção fílmica, pois, mais à frente, descobriremos que o sadismo, a pintura, a comida, a arquitetura, a bebida e a escultura – que representam aqueles dois elementos – são os responsáveis por saciar a sede de prazer desta personagem.

⁶³ Em entrevista concedida ao programa **Roda Vida**, da TV Cultura, Manoel de Oliveira diz que Luis Buñuel é um cineasta que subverteu o cinema. E ele diz isso por meio de uma analogia que cita pilotos de aviões experimentais. Transcrevo um trecho da entrevista: “[...] O Buñuel é uma figura muito interessante. Eu não sei se foi o Orson Welles que disse que o Buñuel era o realizador mais religioso que ele tinha conhecido. E eu lembro que quando os aviões tentavam vencer, enfim, a velocidade do som, não é? Quando atingiam essa velocidade, os aviões caíam e faziam grandes buracos no chão. Morreram vários, vários e vários pilotos experimentais, não é? [...] Mas houve um que [...] quanto mais [o avião] descia, mais ele puxava [o manche] para subir e, como ele não subia, cada vez mais descia, ele fez o contrário [risos]. Quando avançou, o avião [Manoel de Oliveira faz o movimento de que o avião subiu]. Os comandos invertiam-se. Ora, o Buñuel inverteu os comandos.” Este trecho encontra-se entre os 37’:35’’/38’:54’’ da entrevista filmada.



Figura 41 - Husson apreciando o concerto rodeado de mulheres em *Belle toujours* (2006)



Figura 42 - Husson apreciando Séverine em *Belle toujours* (2006)

De maneira aleatória, Henri começa a observar ao seu redor. E, de repente, suas feições de prazer se mesclam a uma feição de curiosidade e satisfação. A câmera oliveiriana, então, mostra o motivo de tal surpresa e felicidade: Séverine Serizy, sua antiga conhecida, está ali, no mesmo concerto que ele, estimando a música, como fica evidente pelas suas feições. Aqui, é necessário frisar que Séverine, ao mesmo tempo em que parece aproveitar o concerto, revela-nos uma feição reflexiva, pensativa. Ela está toda vestida de preto, como se estivesse de luto. Durante todo o filme, ela sempre estará vestida de preto.⁶⁴

Esses elementos imagéticos acerca de Séverine e de Husson nos revelam, de maneira intuitiva, as características dessas personagens e os possíveis acontecimentos que se sucederam entre um filme e outro. Apesar de tal interpretação estar embasada apenas nas leituras das imagens, tudo isso complementa o filme original de Buñuel.

⁶⁴ *Belle toujours* deixa claro, para nós, espectadores, que Séverine está viúva, mas não menciona quando aconteceu a morte de Pierre. Independente disso, pela sua vestimenta, deduzimos que ela ainda encontra-se de luto. Apenas no encontro em frente à loja *Mis em Demeure*, no meio do filme, teremos Séverine usando um sobretudo cinza por cima das roupas pretas. Além disso, uma curiosidade: Husson também sempre estará vestindo preto.

Depois de notar a presença de Séverine, Husson passa a apreciar apenas ela. Ele deixa de lado o concerto e foca-se apenas na antiga “amiga”. As feições de Henri continuam demonstrando prazer. É como se um predador estivesse apreciando sua futura presa.⁶⁵

Após a apresentação musical da orquestra, temos a ovação do público. Nesse momento, Husson está virado para Séverine enquanto aplaude, nos passando a ideia de que ele está reverenciando a antiga *Belle de jour*, e não a orquestra. Ou seja, agora ele só tem olhos para ela. A partir desse momento, ele buscará nela a sua fonte de prazer – e passará todo o filme nessa busca.

Com o término do concerto, todos se levantam para irem embora. Husson tenta, a todo custo, se aproximar de Séverine, mas a multidão o impede de realizar essa ação. Enquanto isso, Séverine, que também se levanta para ir embora, bate os olhos em Husson e para chocada (o terror é visível nos seus olhos arregalados). Ela deve ter passado seus dias imaginando que nunca mais veria o homem responsável por tamanha dúvida em seu passado. Era de se esperar então que, ao vê-lo, ela saísse rapidamente, como se procurasse fugir, também, de seu passado. E é o que ela faz: foge sem hesitar.

Husson, que percebe o choque e acompanha a fuga de Séverine, tenta desesperadamente sair em seu encalço. Mas isso é em vão. Ele não consegue alcançá-la. Esta cena tem um caráter cômico, devido ao sufoco explícito de Henri, já que ele tenta correr e se esgueirar em oposição à calma da multidão. Ao sair do teatro, ainda na porta principal, Husson vê Séverine, de maneira agitada, entrar em seu luxuoso carro e sair rapidamente daquele local.⁶⁶

Henri, após esse “desencontro”, permanece ali sozinho enquanto caminha de um lado a outro da pequena escadaria principal do teatro.⁶⁷ Este plano é interessante por mostrar as portas se fechando conforme Husson vai passando por elas, nos criando a ideia de melancolia e tristeza. Em síntese, isto é uma metáfora visual para o que acabara de acontecer entre ele e Séverine: ao vê-la, as portas para o passado se abriram; mas, agora que ela se foi, essas portas se fecharam. Além disso, as cores escuras presentes na

⁶⁵ Maria do Rosário Lupi Bello, em seu artigo intitulado **De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura** (2012), aponta a dicotomia “caça e caçador” entre Séverine e Husson, mas explicitando que ambos se comportam, simultaneamente, como caçadores e presas. Sua interpretação se fundamenta, além de outros aspectos, na presença de uma estátua que será a última imagem mostrada neste filme. Segundo a interpretação da autora, essa estátua representa a deusa romana da caça, Diana.

⁶⁶ Queremos destacar que ela tem um *chauffeur* que nunca nos é mostrado, o que revela o seu alto padrão de vida. Husson também o demonstra pelo fato de só frequentar lugares requintados e de sempre distribuir altas gorjetas.

⁶⁷ O local do filme nos denuncia que se trata do *Théâtre national de l'Opéra-Comique*.

mise-en-scène passam a sensação de falta de esperança, de que aquela foi uma oportunidade perdida.

Sergei Eisenstein, em um artigo intitulado **Cor e significado**, presente na obra **O sentido do filme**, explicita como o uso da cor no cinema desperta emoções e significados conforme a montagem de cada diretor. Segundo o próprio Eisenstein (2002, p. 99-100),

O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a *inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra.*

Isso comprova que as escolhas de cor de cada diretor e a sua composição total serão as responsáveis por despertar certos sentimentos no espectador. Tendo isso em mente, percebemos que a paleta de cores escuras presentes em *Belle toujours* tem um grande significado. Inclusive, o derradeiro jantar ao final do filme se sucederá em um ambiente tomado pela penumbra.

Todas essas personagens envoltas por elementos negros – roupas, noite, ambiente – nos despertam o sentimento de melancolia e tristeza, como já mencionado. Além desses sentimentos, a impotência de Husson começa a ser mostrada a partir daqui, e continuará presente até ao término do filme.⁶⁸ Neste momento, a impotência está no fato de ele não ter conseguido abordar Séverine e no fato de que, agora, nada mais pode fazer para reencontrá-la.

Após isso, Henri se põe a andar de maneira pensativa e, aparentemente, desolada. Durante sua caminhada, a câmera oliveiriana o acompanha de perto. Em determinado momento, conforme caminha, as luzes do lado de fora do teatro vão se apagando em sequência – mais uma vez a cor escura prevalece –, revelando que o teatro se fechou completamente. Mais uma metáfora se forma aqui e complementa a anterior, pois diz respeito ao objeto de desejo inalcançável para Husson. Isto é, Séverine se mostra sempre “fechada” para o antigo “amigo”.⁶⁹

⁶⁸ No artigo intitulado **A bela e o eunuco**, Renata Soares Junqueira (2017) traça um panorama relevante que acentua a sugestão da impotência (em todos os sentidos da palavra) das personagens masculinas perante as mulheres presentes na filmografia oliveiriana, e em especial de Henri Husson em *Belle toujours*.

⁶⁹ Esta mesma metáfora será realçada mais tarde por meio da escultura dourada de Joana D’arc, a qual aparece no meio do filme enquanto Husson ainda está “perseguido” Séverine. Inclusive, já mencionamos um comentário de João Bénard da Costa acerca dessa estátua no **Capítulo 3**.

Husson continua sua caminhada soturna e, ao atravessar a rua, outra metáfora cinematográfica ocorrerá, mas agora envolvendo cor e som: nesse momento, a câmera dá um *close-up* em um semáforo. Na sequência, tal semáforo, que se encontra verde, referente à ação do pedestre, muda para o vermelho (aqui, mais um elemento da *misé-én-scène* que significa “fechado” para ele, assim como o teatro) e, ainda com essa imagem sendo mostrada para nós, ouvimos o barulho de freios e buzinas de carros. Essa construção fílmica indica uma ação que ocorre “atrás do palco” e representa que Husson, mesmo no sinal vermelho, atravessou a rua. Esse plano pode passar duas ideias ao espectador: primeira, de que ele está abalado e distraído devido ao seu encontro frustrado com Séverine; segunda, a ideia de que ele não segue as regras impostas pela sociedade, insinuando o lado hedônico e egoísta de quem só pensa em seu exclusivo prazer; fazendo o que bem quer quando bem quer.



Figura 43 - sinal verde em *Belle toujours* (2006)



Figura 44 - sinal vermelho em *Belle toujours* (2006)



Figura 45 - Husson quebrando as regras; e a placa motivacional em *Belle toujours* (2006)



Figura 46 - manequins femininos em *Belle toujours* (2006)



Figura 47 - as prostitutas em *Belle toujours* (2006)



Figura 48 - as prostitutas em *Belle de jour* (1967)

Após Husson atravessar a rua – e deixar os motoristas furiosos –, notamos uma curiosa placa no canto superior direito da tela, a qual contém o seguinte enunciado: “*Même sans espoir, la lutte est encore un espoir*”, que significa: “mesmo sem esperança, a luta ainda é uma esperança”. Essa frase vai ao encontro do que Husson está passando naquele exato momento, surgindo de maneira irônica como uma mensagem motivacional, como que uma espécie de incentivo para que ele continue sua “luta”. Com certeza, uma piada de Manoel de Oliveira para a tristeza que seu personagem vive na diegese fílmica.

A caminhada reflexiva de Husson continua. Ele, agora, tem sua atenção chamada por uma vitrine de uma loja de perucas. Essas perucas estão expostas em cabeças de manequins. A câmera oliveiriana faz questão de passear por essas cabeças, que no total são três (respectivamente, cabelos ruivos, loiros e castanhos avermelhados), e mostrar que Husson as observa atentamente. Cada peruca é de um estilo e de uma cor. Por último, temos um *close-up* apenas na última peruca (a de cor castanha avermelhada). Primeiramente, interpretamos essas figuras femininas, e não a relação das cores dos cabelos, como uma homenagem às prostitutas amigas e colegas da *Belle de jour* – Mathilde, Charlotte e Madame Anais –, personagens de *Belle de jour*. Essa interpretação nos conduz à ideia de um passado mal resolvido que se mostra presente na vida de Husson – e, por que não, no de Séverine também. Uma segunda interpretação seria uma outra piada de Oliveira: Husson é calvo; e tais perucas podem ser um objeto de desejo e, simultaneamente, um fator que traz à tona lembranças da sua juventude aventureira, a qual víramos em *Belle de jour*. Mas podemos pensar em um terceiro, e simples, viés: a questão de Husson ser um mulherengo e de que tudo o que é relacionado às mulheres lhe atrai a atenção.⁷⁰

Coincidentemente – ou não –, ao parar de olhar as manequins, ele se depara, do outro lado da rua, com Séverine saindo de um bar chamado *Royal Vendôme*. Ela, por sua vez, não avista Husson do outro lado da rua a observá-la; simplesmente sai desse bar, entra no seu carro e vai embora. Pela segunda vez, Husson tenta abordá-la em vão. Ele, então, adentra o *Royal Vendôme*.

Lá dentro, Husson senta-se no balcão do bar e pede um uísque ao *barman* (Ricardo Trêpa); ele ressalta que quer um uísque duplo e sem gelo – primeiro indício de seu alcoolismo. Ao fundo, no centro, vemos um quadro de uma mulher nua de costas.

⁷⁰ Essa terceira interpretação se relaciona com a arte e a luxúria como fonte de prazer para esta personagem, proposta por nós no início de nossa análise.

Esse quadro, além de ser parecido com um quadro que havia no quarto da *Belle de jour* no filme original, se mostrando como uma homenagem explícita, também pode significar o fato de Husson sempre estar em torno de mulheres (como já foi observado por meio de todos os signos visuais até agora). Desse modo, podemos realçar sua tibieza: no concerto, Husson está rodeado por mulheres, mas não aborda nenhuma; Husson tenta abordar Séverine e fracassa duas vezes (até este ponto do filme); e o fato de manequins femininas lhe chamarem a atenção. Além disso, esses elementos também realçam o fato de ele ser um *voyeur* – no filme original, ele já era isso, pois sempre agia nos “bastidores”, usando e manipulando as pessoas.



Figura 49 - a semelhança dos quadros em *Belle de jour* (1967) e *Belle toujours* (2006)

O uísque de Husson chega e ele calmamente o bebe. Ao olhar para o lado, se depara com duas mulheres (duas prostitutas), uma idosa (Júlia Buisel) e uma jovem (Leonor Baldaque). As duas estão sorrindo para ele. Seus cabelos – e as cores – são iguais aos cabelos das manequins. A prostituta jovem tem o cabelo igual ao da manequim da direita da tela; e a idosa, igual à manequim do meio.⁷¹ Na nossa interpretação, aqui, complementando a anterior, a analogia entre as manequins e essas prostitutas diz respeito à questão de mulheres inalcançáveis para Henri Husson; mulheres que ele só pode observar, nunca tocar, o que realça, mais uma vez, a impotência de Husson perante as mulheres.

Ele, então, para de olhar para as prostitutas, vira-se para frente, afrouxa a gravata (aparenta estar nervoso) e olha o quadro da mulher nua de costas. Ele sorri. E o quadro é focalizado duas vezes. O fato do quadro representar uma mulher nua, mas de costas para Henri, como se lhe estivesse negando algo, retoma, mais uma vez, a ideia da tibieza de Husson, já que logo após as prostitutas lhe sorrirem, o quadro é evidenciado. Temos, então, que este quadro é ao mesmo tempo uma homenagem ao filme original de Buñuel

⁷¹ Rever **Figuras 46 e 47**. E uma curiosidade: Oliveira dá um *close-up* exatamente na manequim que não remete a nenhuma das duas prostitutas.

e a explicitação da impotência de Husson diante de mulheres que agora se mostram inalcançáveis para ele – Séverine também é uma delas.

Até agora, analisamos o que as próprias imagens – e o silêncio das personagens – eram capazes de nos dizer. Nesta cena que descreveremos, a seguir, tem início o primeiro diálogo do filme. E ele se inicia com Husson perguntando ao barman se conhece a dama (Séverine) que acabara de sair dali. O barman responde negativamente. E complementa dizendo que ela apenas foi ali para entregar uma mensagem para uma amiga que frequenta de vez em quando tal lugar. O nome da amiga é Mathilde.⁷²

Husson parece se lembrar de Mathilde, mas volta a perguntar por Séverine – o foco de sua “caçada”. O barman revela que ela está hospedada no *Hotel Regina*.

Após dar essa informação, o *barman* se retira. Henri se olha no espelho, arruma sua gravata e diz a si próprio que, no fim das contas, teve sorte. Nesse momento, de maneira brusca, surge o **entreato 1**.

Cena 2

Após o **entreato 1**, temos esta cena que se inicia com Husson caminhando na *Place des pyramides* e indo em direção à câmera, ou seja, vindo em direção a nós, espectadores. Por meio da informação que ele conseguiu com o *barman* na **cena 1**, deduzimos que está se dirigindo ao *Hotel Regina*, lugar onde Séverine está hospedada, para lhe fazer uma surpresa e encontrá-la. Ele caminha pensativo. Em determinado momento, Husson olha em direção a algo que está fora do nosso campo de visão. Nesse momento, a câmera oliveiriana dá um corte e mata a nossa curiosidade nos mostrando o que Henri está a olhar. O contracampo revela, então, que ele está observando a estátua dourada de Joana D’Arc montada em um cavalo. Nesse momento oportuno, passa um ônibus bem em frente a essa estátua, impedindo que continuemos a apreciá-la. Ou seja, Manoel de Oliveira nos dá apenas alguns segundos para observá-la. A câmera, nesse momento, volta a mostrar Husson, que continua olhando atentamente a escultura.

⁷² Como já mencionado, Mathilde é amiga de Séverine. Esta, apesar de ter deixado o passado para trás, ainda mantém (ou quer tentar fazer) contato com pessoas desse pretérito obscuro.

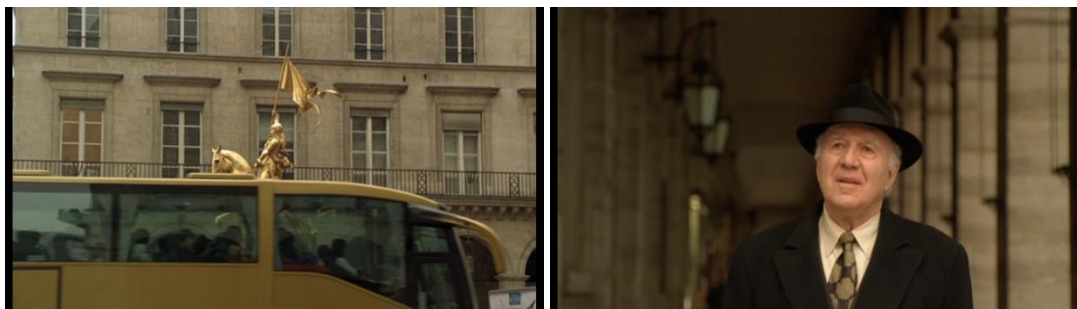


Figura 50 – uma estátua que muito chamou a atenção de Husson em *Belle toujours* (2006)

Pensando nessas imagens silenciosas que acabamos de descrever, podemos formular uma metáfora visual em que a estátua representa, para Husson, a busca pelo seu passado sádico. Explicamos.

A figura do cavalo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 201- 212), pode ser associada ao inconsciente, à fertilidade, à sexualidade, ao mistério, à noite, ao transporte e ao destino do homem. Pegando como ponto de partida o significado de “cavalo” atrelado ao “transporte”, e pensando em Joana D’arc toda revestida de armadura (protegida, inacessível), apontamos, segundo a nossa interpretação, que o cavalo representa a vontade que Husson tem de ser transportado para aquele passado mostrado no filme *Belle de jour*. Ou seja, aquele passado em que ele manipulava sadicamente Séverine, tendo prazer com isso. Chegamos a essa conclusão porque a figura de Joana D’arc, toda protegida e inacessível, representa a própria Séverine, que, por sua vez, representa a personificação desse passado. Seguindo esse raciocínio, e associando-o ao que vemos em tela, percebemos que Séverine (o passado) se mostra inalcançável para Husson, impedindo-o de revivê-lo. Por mais que ele queira desesperadamente viver novamente os prazeres advindos de seu sadismo para com Séverine, todo esse pretérito, até agora, está se mostrando inacessível. Portanto, até o exato momento da diegese oliveiriana, o passado de Husson só permanece vivo em suas lembranças – e no filme original de Buñuel.

Nesse sentido, essa estátua nos representa, em uma interpretação total de sua composição, a impossibilidade de retornar e reviver o passado sádico. Manoel de Oliveira, parecendo confirmar essa lógica, nos mostra um ônibus atravessando nosso campo de visão e impedindo Husson, e nós espectadores, de continuarmos apreciando a escultura dourada. Assim, a figura do ônibus parece comprovar a dificuldade (obstáculo) em reviver esse pretérito. Levando tudo isso em consideração, o olhar muito atento de Henri para a estátua se mostra justificado, já que o seu “objeto” de desejo se mostra inacessível.

Após isso, Husson adentra o *Hotel Regina*. Já no *hall* do hotel, Husson, que está sempre a olhar todo o ambiente, como se fosse um eterno curioso – ou como se estivesse sempre à procura de Séverine – se aproxima do recepcionista, se apresenta e, iniciando um diálogo, vai direto ao assunto, perguntando pela antiga “amiga”. O recepcionista friamente responde que ela está em seu quarto. E não diz mais nada. Husson prontamente dá um dinheiro a ele e pergunta o número do quarto. Este, na sequência, não só fala o número (224), como também explica como chegar ao local, indicando onde estão os elevadores e tudo o mais. Essa mudança repentina na atitude e na postura do recepcionista se mostra cômica. Ademais, todo esse plano no *hall* do hotel é interessante por mostrar como Husson manipula a todos e como ele, por meio do dinheiro, consegue o que quer. Assim, esse fato se mostra uma herança da sua personalidade em *Belle de jour*. Portanto, mais uma amostra de que Oliveira manteve a personalidade sádica e controladora de Husson também neste filme.

Após conseguir a informação que queria, Husson, apressado, se dirige ao elevador. Aqui, temos outra cena cômica: assim que este adentra o elevador, e sobe o andar, a porta do elevador ao lado se abre e revela Séverine, em um desencontro em que o *timing* é perfeito. Ela, sem desconfiar de nada, se dirige ao recepcionista e pergunta se tem algo para ela. Este diz que um tal Sr. Husson veio procurá-la e que já está lá em cima para encontrá-la. Séverine, espantada e incrédula, diz para o recepcionista não dizer que a viu e nem onde encontrá-la. Ela, após dizer isso, se dirige rapidamente para a saída do hotel. De maneira sincronizada, assim que ela se põe em retirada, Husson reaparece no *hall*. Ele diz ao recepcionista que ela não se encontra em seu quarto. De modo simultâneo, ela passa, ao fundo, indo em direção à porta enquanto o recepcionista, fazendo o contrário do que lhe foi mandado, diz que Séverine está saindo dali naquele exato momento, e ainda aponta a sua localização. Husson corre para tentar alcançá-la, mas é em vão. Ele só chega a tempo de presenciá-la entrando em seu carro e saindo aceleradamente. Nota-se, aqui, que é a terceira vez que vemos a madura *Belle de jour* adentrar o carro e fugir. Mais uma vez ela se mostra inalcançável. E é interessante, aqui, neste momento, que enquanto Oliveira nos mostra Séverine a fugir, no canto superior esquerdo da tela é possível observarmos apenas as quatro patas do cavalo que compõem a estátua de Joana D’arc. Continuando a nossa linha de raciocínio em relação à metáfora visual sugerida pela estátua, e levando em consideração toda a composição imagética, vemos que o passado literalmente saiu “correndo” de Husson.



Figura 51 - desencontro perfeito em *Belle toujours* (2006)



Figura 52 - o passado fugindo diante dos olhos de Henri Husson em *Belle toujours* (2006)

Husson, pela segunda vez, se mostra frustrado. Ele estava tão próximo de Séverine, mas, mesmo assim, não conseguiu abordá-la. Ou seja, mais uma vez Séverine fugiu de Husson, mais uma vez ela fugiu de seu obscuro passado. Nenhum dos dois consegue reviver seu pretérito.

A respeito de toda essa cena, e levando em consideração o espaço (um hotel) e a ação que ali decorre (um grande desencontro), Bénard da Costa (2008, p.239) a associa curiosamente às características do cinema de Hitchcock e a um de seus filmes: “Henri demora muito tempo a encontrar Séverine. Uma série de lapsos hitchcockianos, e uma sequência num hotel, que faz lembrar o hotel onde Kim Novak desaparece em *Vertigo*”.

Após isso, Husson sai do hotel e se vira para visualizar novamente a estátua dourada de Joana D’arc. Mas, agora, o ângulo é outro: só vemos parte das costas da estátua. Retomando a metáfora visual que expusemos há pouco, podemos dizer que esse ângulo mostra como o passado se mostra cada vez mais distante de Husson. Literalmente, o passado (Séverine) deu as costas para ele. Isto é, o seu passado está escapando entre seus dedos e a oportunidade de colocar seu sadismo novamente em prática está se esvanecendo. Ainda com a imagem da estátua no ecrã, tem início a música de Dvorák. E, de modo brusco, surge o **entreato 2**.

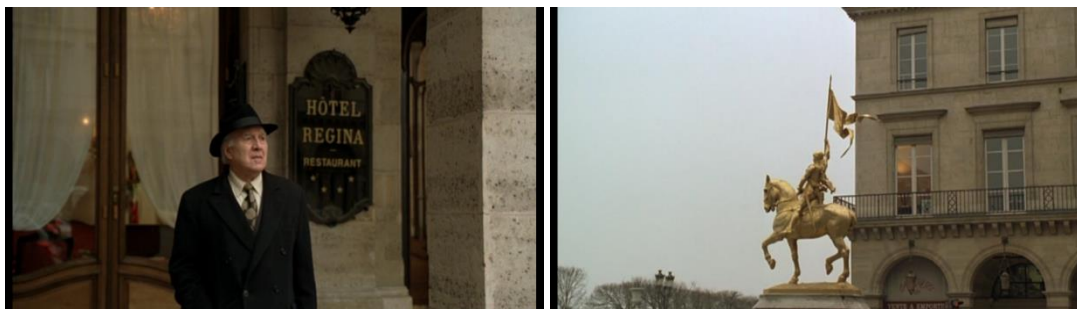


Figura 53 – mais uma vez, a impossibilidade de reviver o passado em *Belle toujours* (2006)

Parêntese

Como o próprio subtítulo diz, neste momento abrirei um parêntese na análise da **eloquência do silêncio** em *Belle toujours*. Seguindo a ordem cronológica do filme, as próximas cenas apresentam diálogos e a retomada da estátua de Joana D'Arc – e, conseqüentemente, da interpretação que já fizemos acerca desta. Para que o leitor não perca o “fio da meada”, abaixo descreverei o que acontece no filme, mas sem aprofundar nas análises, pois elas não fazem parte do foco de nosso trabalho. Após isso, voltaremos para a **cena 3** e, posteriormente, à **cena 4**.

Após o **entreato 2**, temos outro corte brusco e nos é mostrado o interior do *Royal Vendôme*. Notamos, aqui, a presença do *barman* e das duas prostitutas ao fundo (que acompanham com olhares atentos o chegar de Husson). Elas encontram-se na mesma mesa da noite anterior (**cena 1**).

Neste momento, Husson irá travar um longo diálogo com o *barman*, aquele mesmo que lhe disse que encontraria Séverine no *Hotel Regina*. Essa conversação, neste filme, funciona como uma espécie de resumo do *Belle de jour*. Mas por se tratar de um resumo contado por Husson, não devemos esperar imparcialidade nos relatos. Ou seja, neste momento do filme, Oliveira apresenta diálogos que expressam o ponto de vista de Henri acerca de todos os acontecimentos do filme de Buñuel. Fazemos questão de realçar que são “todos os acontecimentos” porque Husson conta ao *barman* fatos que ele não presenciou. Ele relata acontecimentos de que apenas nós, espectadores, tínhamos conhecimento. Desse modo, nos perguntamos: como Husson sabe de tudo aquilo? Percebemos que esses relatos quebram a lógica diegética, realçando o valor de espetáculo e homenagem deste filme oliveiriano.

Como realçamos no **Capítulo 4**, Husson se mostrou um personagem secundário fundamental para a trama do longa original. No filme de Buñuel, o ponto de vista que nos é mostrado é o de Séverine – tanto que os devaneios dizem respeito ao seu

inconsciente e aos seus sentimentos –; já em *Belle toujours*, Oliveira inverte essa lógica e expõe o ponto de vista de Husson.

Após esse diálogo entre Husson e o *barman*, não temos nenhum entreato. Em vez disso, na sequência, dá-se início a uma cena em que Husson volta a procurar Séverine no *Hotel Regina*. Novamente no *hall* do hotel, Henri recebe uma triste notícia: a de que a madura *Belle de jour* não está mais hospedada ali. No início desta cena (antes de Husson adentrar o hotel) e no final dela (depois que Husson se retira do hotel), o personagem olha atentamente a estátua de Joana D'arc, do mesmo modo e com a mesma expressão que olhara durante a **cena 2**. Aqui, voltamos a reafirmar a metáfora visual que essa estátua implica: a do passado (Séverine) de Husson que lhe escapa entre os dedos, impedindo-o, assim, de revivê-lo e, conseqüentemente, de ter prazer.



Figura 54 - Husson contando a sua versão de *Belle de jour* em *Belle toujours* (2006)

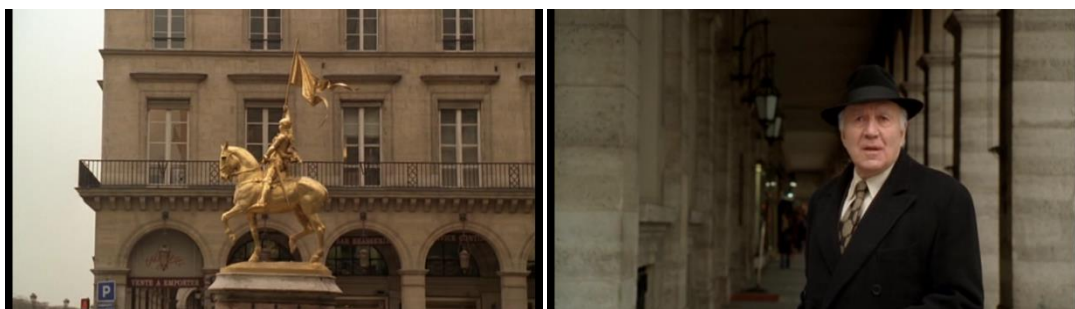


Figura 55 - novamente a simbólica estátua de Joana D'Arc em *Belle toujours* (2006)

Após isso, temos o **entreato 3** e, na sequência, mais uma longa cena de diálogo entre Husson e o *barman* no interior do *Royal Vendôme*. Aqui, mais uma vez, a lógica dos fatos presentes na película *Belle de jour* é narrada pelo ponto de vista de Husson. Apesar dessa visão parcial, Husson procura “interpretar” os sentimentos e deduzir os motivos que levaram Séverine a fazer o que fez no filme de Buñuel. Ao mesmo tempo, Henri justifica as suas próprias ações sádicas. Como já mencionamos, esses diálogos são interessantes por mostrarem o ponto de vista de Husson e para notarmos como

Manoel de Oliveira trabalhou as personagens buñuelianas à sua maneira, mas as respeitando e, claro, homenageando todo o material original.

Este último diálogo entre o *barman* e Husson termina com o surgimento repentino do **entreato 4**.

Cena 3

Após o **entreato 4**, temos outro corte brusco no ecrã e o que nós, espectadores, vemos agora é um plano aberto da fachada de uma loja. Podemos perceber que essa loja se encontra em uma esquina. Suas grandes vitrines mostram muitos produtos decorativos. Como todos os outros lugares e pontos turísticos mostrados neste filme, tal loja existe na “vida real” (elemento extra diegético) e se chama *Mis en Demeure*. Do lado esquerdo, notamos uma placa de trânsito vermelha com um sinal de menos. De acordo com os significados universais que essas placas de trânsito implicam, ela indica “proibição”. Essa placa está pendurada em um mastro e, logo abaixo desta, está localizado um sinal exclusivo para pedestres. Tanto nesse canto esquerdo quanto no direito notamos esses sinais para pedestres, os quais ficam alternando entre a cor vermelha (sinalizando que o transeunte não pode atravessar a rua nesse momento) e a verde (sinalizando que agora, sim, o transeunte pode atravessar a rua em segurança).



Figura 56 - fachada da loja *Mis en Demeure* e os sinais de trânsito em *Belle toujours* (2006)

Como dito, o plano se inicia com a fachada dessa loja. É uma cena do cotidiano banal de Paris. Pessoas andando, correndo, carros passando e os ruídos e sons equivalentes a tudo isso. Do lado direito da tela, surge Husson. Ele está caminhando e algo da vitrine da loja lhe chama a atenção. Ele para e observa mais de perto o objeto (trata-se da caixinha misteriosa com barulho estranho do filme de Buñuel. Aqui, uma

pergunta vem à tona: como Husson sabia da existência de tal caixa? Em *Belle de Jour*, a presença da caixinha decorreu na intimidade da casa de Madame Anais)...

Enquanto está ali olhando atentamente, surge, também caminhando da esquerda para a direita, Séverine, com sacolas de compras à mão e um sobretudo cinza. Assim como em todo o filme, ela sempre está com vestimentas escuras. Apesar disso, nos salta aos olhos uma sacola vermelha que ela carrega consigo. Dissemos, no início deste capítulo, que as roupas escuras parecem representar o luto e a seriedade da personagem Séverine. O vermelho, seguindo a lógica do artigo **Cor e significado**, de Eisenstein, pode representar “paixão”. Inclusive, em *Belle de jour*, Séverine muitas vezes aparecia em cena vestida com um sobretudo vermelho, como se externalizasse a sua paixão na juventude e a sua dicotomia entre a carne a alma. Agora, neste filme de Oliveira, esse pequeno objeto vermelho parece mostrar ao espectador que, apesar de ela ser uma mulher madura e de ter deixado a juventude e a sua ambiguidade (vida dupla) para trás, um pouco de paixão ainda lhe resta. Ou seja, mesmo com o passar dos anos e com a maturidade de Séverine, aquela paixão, aquela essência de *Belle de jour*, ainda se encontra na personalidade e nos sentimentos dela, mesmo que de forma discreta.⁷³

Ela passa por Husson, sem notá-lo, e vai ao lado oposto da vitrine desta loja para visualizar algum produto ali que lhe chamou a atenção. Ela, então, dá uma olhadinha para o lado direito e reconhece Husson, ali, do outro lado, próximo a ela. Ele, nesse momento, também olha para o lado e a reconhece. Os dois se mostram espantados. Husson, sem pensar, vai rapidamente na direção de Séverine. E essa já se apressa para fugir pela direção oposta. Mas, desta vez, Husson não deixa sua presa escapar. Ele segura seu braço (mesmo de longe, percebemos que ele a segurou firmemente) e a leva para a frente da loja. Durante toda esta cena, só ouvimos o som ambiente. Apesar de ouvir alguns sussurros (que são suas vozes ao fundo, bem distantes), não identificamos as palavras que eles trocam entre si. Quando eles estão à frente da loja, Séverine mais uma vez ameaça fugir e começa a caminhar. Mais uma vez, Husson a segura pelo braço. Ela, agora, ameaça fugir pelo outro lado, Husson tenta segurá-la uma última vez, mas, mesmo assim, ela sai andando. Percebemos, aqui, uma brincadeira à la “gato e rato”, à la “presa e predador”. Mas mais uma vez, Husson presencia sua presa tentando ir

⁷³ Comprovamos isso por meio da **cena 1**. Nela, vemos que Séverine entregou um bilhete ao *barman* que, por sua vez, deveria entregá-lo à amiga Mathilde. Esse fato nos deixa claro que, apesar de Séverine não ser mais aquela pessoa ambígua de outrora, ela também não renegou todo o seu passado sombrio. Afinal, os fatos deste filme parecem mostrar que ela ainda mantém contato, ainda que seja apenas por meio de bilhetes, com uma pessoa que estava diretamente relacionada à sua pretérita vida dupla.

embora. Como um último artifício, Henri dá um grito. Ela, após ouvir tal grito, respira fundo e volta para ouvir o que o antigo “amigo” tem a dizer. Ele tira seu chapéu e começa a dizer algo para Séverine. Desta vez, ele não a segura pelo braço e, pela postura levemente curvada para frente com que fala e o ato de tirar o chapéu, aparenta estar sendo cordial para com ela. Como dito, nós são sabemos o que ele lhe está dizendo. Séverine ainda se mostra meio relutante, meio desconfiada. E mesmo sem ouvir a conversa dos dois, saberemos que Husson está convidando Séverine para jantar com ele. Ela só aceita porque ele promete lhe contar a verdade.⁷⁴ Depois disso, Séverine faz um sinal de positivo com a cabeça e sai em direção à direita do quadro. Ela então percebe que está indo na direção contrária à que deveria seguir e volta a ir pela direção esquerda (isso mostra que tal encontro a deixou confusa).



Figura 57 - a ironia do destino em *Belle toujours* (2006)

A presença da placa de proibido e dos dois sinais para pedestres ganha um significado após esse curto encontro entre Séverine e Husson. Num primeiro momento, podemos relacioná-las diretamente à **cena 1**, que mostra um Husson desolado atravessando no sinal vermelho e causando a fúria dos motoristas. Naquele caso, a interpretação que demos foi a de que Husson é um homem que não respeita os padrões da sociedade.

Neste momento, porém, neste plano que acabamos de descrever, percebemos que o personagem Husson agiu de uma maneira diferente. Por mais que o diálogo entre eles se mostre inaudível, percebemos que Henri, de maneira cordial, sugeriu algo e que Séverine aceitou. Desse modo, percebemos que Husson não usou de seu sadismo aqui. Apesar de no derradeiro jantar (**cena 4**) ele usar da sua perversidade, nesta cena ele voltou aos padrões da sociedade e convidou Séverine para o que parecia ser um inocente encontro. Ademais, ainda prometeu lhe contar a verdade acerca do que contou ao finado

⁷⁴ Tudo isso fica claro para o espectador por meio da cena seguinte, a qual será o derradeiro jantar silencioso entre os dois e essas informações virão à tona.

Pierre naquela distinta ocasião passada. Assim, as placas, aqui, demonstram que Husson vestiu uma “máscara” e que, por alguns minutos, seguiu os padrões sociais – a placa de proibido o impediu de ser sádico e os sinais de pedestres parecem afirmar que ele está caminhando na “linha”. Isto é, ele escondeu o seu sadismo, para que, assim, pudesse “enganar” Séverine e ter um encontro de verdade com ela.

Após a retirada de Séverine, Husson a observa indo embora e adentra a loja. Em seguida, uma funcionária dessa mesma loja aparece e pega a caixinha misteriosa (aquele objeto que chamou a atenção de Husson e o fez parar em frente à vitrine). Isso mostra a grande ironia que foi esse encontro entre Husson e Séverine. Afinal, eles só se toparam ali porque Husson parou para observar esta caixinha; e ela, outro objeto qualquer. Após isso, Husson sai da loja segurando tal caixa embrulhada em um papel de presente vermelho (a rapidez dessa compra deixa a cena inverossímil. Mas Oliveira, desde o princípio, já nos “disse” que tudo isso não é mais que um “espetáculo”). Sabemos que Husson comprou essa caixa para dar de presente a Séverine no derradeiro jantar.

Ele, ao sair da loja, já apresenta um sorriso nos lábios e está todo orgulhoso de sua compra. Aqui, já notamos que ele está com um ar de “missão cumprida”. Após isso, ele parece dar outra espiada ao longe em Séverine (ou pelo menos tenta fazer isso, pois só o que nós, espectadores, vemos é que ele olha na direção em que ela foi embora). Husson, então, sai de forma apressada pelo lado direito, o lado contrário àquele para onde seguia no começo desse plano (acreditamos que ele voltou pelo mesmo caminho pelo qual vinha porque vai organizar o jantar daquela noite).

Assim, de maneira brusca, mais uma vez, surge o **entreato 5**, que indica o fim desta cena.

Cena 4

Após o último entreato, esta cena se inicia com Husson preocupado diante de uma grande janela. Pelo cenário, percebemos que ele se encontra em um luxuoso quarto de Hotel e, pela preocupação demonstrada – e pelas velas quase chegando ao fim –, percebemos que ele está impacientemente esperando por Séverine.

O que acontecerá, a seguir, será uma refeição noturna que marcará o reencontro, após trinta e nove anos que separam um filme e outro, entre Henri Husson e Séverine Serizy. Esta só aceitou o convite porque Husson prometeu revelar-lhe se contara ou não

ao finado Pierre, seu marido no filme de Buñuel, sobre a vida dupla que ela levava como *Belle de jour*.

Diante do atraso, e da possível desistência de Séverine, ele extravasa sua ansiedade caminhando de um lado a outro do quarto enquanto bota reparo nas pinturas que decoram toda a parede deste pomposo quarto de hotel. Ele, então, fixa o olhar em uma específica, a qual Manoel de Oliveira faz questão de destacar com a sua câmera tendenciosa.⁷⁵ Tal obra pictórica consiste na representação de três pessoas parcialmente nuas – elas estão estrategicamente cobertas por tecidos. O ambiente é bucólico. Nos extremos desse quadro, temos dois homens: o da esquerda segura um cálice na mão esquerda e parece segurar um pedaço de pão na mão direita; o que se encontra do outro lado está deitado e segura um cálice na mão direita. Ambos parecem jogar “charme” e sorrisos para uma mulher, a terceira pessoa, que se encontra no meio do quadro. Essa mulher está segurando uma jarra e olha com meiguice para o homem da direita. Pelas características citadas, como bebida, comida, nudez e sedução, podemos deduzir que essa obra pictórica nos remete diretamente ao deus Dioniso.⁷⁶ Algo, por sinal, muito sugestivo. Pois Henri Husson, assim como o deus grego, agora é um grande apreciador do álcool, da embriaguez – ele bebe, praticamente, durante todo o filme –, sendo uma personagem sádica que tira o seu prazer, neste caso, da revisitação ao passado e, portanto, da possibilidade de manipular e ser perverso com Séverine.

Séverine finalmente chega e o seu semblante é um misto de preocupação e dúvida. Em contrapartida, o de Husson se transfigura e passa a demonstrar alegria. É interessante notar como a montagem oliveiriana, que apresenta todo o atraso de Séverine e a impaciência de Husson, é responsável em criar um clima de suspense para os espectadores. Dessa forma, deduzimos que a finalidade de tal montagem, aqui, é nos fazer sentir a mesma ansiedade e nervosismo que sentem Husson e Séverine.

Ela ainda à porta, receosa, ameaça ir embora. Mas Henri, cordialmente, a chama para entrar. Após entrarem, Husson oferece champanhe e diz, com ar provocativo: “sempre bela, minha querida!”.

⁷⁵ Rever **Figura 15** do **Capítulo 3**.

⁷⁶ Segundo o **Dicionário Etimológico de Literatura Grega**, Dioniso é o “nome do deus do vinho e do êxtase místico, filho de Zeus e de Sêmele (Hes. Theog. 940-42)”. Husson se tornar um alcoólatra, como ele mesmo deixa explícito durante o filme – “[...] converti-me em um alcoólatra. Fiz do álcool o meu próprio convento” –, e a procura do êxtase por meio de seu sadismo só comprovam a relação com o deus grego.

Quando se quer dizer de uma mulher de alguma idade que ela continua a ser bonita, diz-se, em português, “sempre bela” ou, em francês, língua deste filme de Oliveira, “toujours belle”. (BÉNARD DA COSTA, 2008, p. 237)

Apesar de ter proferido palavras que apresentam significados de galanteio, tal “elogio”, aqui, soa como uma maneira de trazer à tona todo o passado de Séverine, um trocadilho com o seu apelido *Belle de jour*, com a finalidade de deixá-la desconfortável. Com isso, e a partir daqui, a busca de Husson termina e o seu sadismo para com ela se torna explícito. Após tais palavras, um diálogo se inicia. Transcrevo-o abaixo.

[Henri Husson] Sempre bela, minha querida!
 [Séverine Serizy] Como assim “minha querida”? Nunca fui sua querida.
 [Henri Husson] “Querida” apenas em honra à sua eterna beleza. À sua beleza!
 [Séverine Serizy] Está exagerando na amabilidade. Apesar de tudo, à nossa saúde!
 [Henri Husson] Não estamos mais como antes, mas estamos bem de saúde, não?
 [Séverine Serizy] Sim, é o que parece.
 [Henri Husson] À nossa saúde!
 [Séverine Serizy] Eu não deveria ter vindo.
 [Henri Husson] Mas veio. E demorou bastante.
 [Séverine Serizy] Sim, é verdade. Mas estou aqui.
 [Henri Husson] Não fique tão nervosa. Não há nada de anormal no nosso encontro. O passado está longe. Faz muitos anos! Foram belos anos de juventude que vivemos à nossa maneira. Os problemas fazem parte da vida. Você tem remorsos? Seu marido conheceu a felicidade e você proporcionou isso a ele. Com plenitude. Séverine... O que preocupa você?
 [Séverine Serizy] Tudo. Absolutamente tudo. Nada... Um passado mal vivido, a velhice chegando e a impossibilidade de mudar coisas que gostaríamos de ter feito de outra maneira. (OLIVEIRA, 2006)

Assim como ela, nós também queremos saber se a verdade fora revelada ou não a Pierre. O esperado, portanto, era que, ao se encontrarem, logo fosse explanado o que fora dito naquela ocasião passada. Em vez disso, todas as expectativas são dilaceradas e o que temos são essas poucas palavras trocadas.

Além disso, todo o diálogo acima acontece em um lugar do quarto onde temos, ao fundo, bem atrás de Séverine, um biombo vermelho com o desenho de árvores e pássaros. Num primeiro momento, podemos imaginar que a presença desse biombo é apenas “decorativa” e que funciona como uma maneira de homenagear o filme original.⁷⁷ Imaginamos, também, pela sua finalidade funcional, que tal objeto pode nos remeter, segundo a nossa leitura visual, à intimidade de Séverine que Husson já

⁷⁷ Como explicaremos mais abaixo, o biombo está presente em *Belle de jour* em momentos ímpares.

conhece. Mas se nos aprofundarmos no assunto e relacionarmos todos os elementos presentes, uma nova significação surge.

Esta *mise-en-scène* em que temos o biombo é onde se dá um diálogo gratuito em que a revelação que todos esperávamos não acontece. Eles apenas “jogam conversa fora”. Por meio de todos esses elementos, e retomando o artigo **Cor e significado**, de Sergei Eisenstein, percebemos que a cor vermelha do objeto, aqui, pode ser assimilada à paixão e que a árvore, pela sua representação simbólica, pode significar vida. Pássaros, de uma forma geral, podem representar a liberdade. Com a junção desses três elementos temos: uma vida de paixões. O que, coincidentemente, reflete a fase jovial de Séverine dizendo que foi livre para tomar suas próprias decisões e fazer o que sua alma e carne pediam à época. Somando isso ao fato de tais elementos estarem presentes em um biombo, um objeto que tem a finalidade de “esconder” quem está a se trocar, uma nova significação surge: a de que Séverine, quando jovem, teve uma vida de liberdade em que viveu paixões, mas que tal vida se deu às escondidas. Desse modo, o biombo passa a representar, segundo nossa interpretação, a própria Séverine do filme original.

Além dessa interpretação que um simples objeto nos sugere, se relembrarmos o filme *Belle de jour*, notaremos que, em três momentos emblemáticos, teremos, nesta película, a presença de biombos em cena, sempre na casa da Madame Anais.

A primeira vez que ele aparece é quando Mathilde está apenas de *lingerie* se arrumando próxima a um biombo. Apesar de estar próxima do objeto, podemos ver o ato de ela se trocar. Nesse instante, surgem Séverine e Madame Anais. Esta chega apresentando a novata *Belle de jour* a um cliente e, na sequência, de maneira enfática, pede que Mathilde se troque atrás do biombo, lugar onde ninguém a verá fazendo tal ação.

A segunda vez é quando Henri vai até a casa de Madame Anais e se depara com Séverine naquele local. Nesta cena, após Husson pedir para ficar a sós com a *Belle de jour*, esta lhe implora que ele não conte nada a Pierre. E emenda dizendo que está perdida e que vai ali porque não consegue resistir; que não pode mais viver sem frequentar aquele bordel. Ela, após dizer tudo isso, se oferece a Husson. Mas este nega. E a humilha dizendo que o que admirava nela era a sua virtude; afinal, ela era casada com um escoteiro. Mas que agora tudo tinha mudado. E acrescenta que, ao contrário dela, ele tem princípios. E termina dizendo que não contará nada disso a Pierre. Para piorar a situação, ele continua a humilhação ao dizer que mandará alguns amigos ali, que serão um bom negócio para ela. Antes de sair, deixa-lhe um dinheiro e a obriga a

comprar chocolates para seu marido. Ele se retira (em todo este momento, o sadismo de Husson também é explícito). Séverine fica no quarto, desolada. Nesta cena, temos, no fundo do quarto, um biombo.

A terceira vez é quando Séverine pede “demissão” e se despede de Madame Anais. Esta diz que entende e que é melhor ela ir embora antes que a situação piore. Nesta cena, também é possível ver um biombo na parte de trás do cômodo.

Se analisarmos estas cenas em conjunto, veremos que elas formam um ciclo: a primeira representa a primeira vez que Séverine se entregou a um homem no bordel; a segunda representa a descoberta, por Husson, de sua vida dupla; e a terceira, a sua despedida do bordel. Por meio desse movimento de começo, meio e fim – e das cenas acima discriminadas –, percebemos que a imagem do biombo pode ser associada a “mudanças”. Afinal, cada cena é marcada por reviravoltas que aconteceram na vida de Séverine.

Retomando o *Belle toujours*, e essa metáfora visual que nós atrelamos ao objeto “biombo”, notamos que mais uma dessas reviravoltas está para acontecer durante este jantar. Pois é aqui que Séverine espera ouvir a verdade e viver o resto da sua vida em paz. Isto é: após a revelação, Séverine poderá viver, como ela mesma dirá mais à frente, uma nova “fase” de sua vida.



Figura 58 - os biombos em *Belle de jour* (1967) e *Belle toujours* (2006)

Na sequência, tem início um longo plano em que ambos apenas comem. Entre olhares, sorrisos encabulados e pequenos gestos, nada é dito entre as personagens. Mas,

em contrapartida, todo o resto diz – e muito! Para nós, aqui tem início o ápice da **eloquência do silêncio**.

Henri é quem administra tal jantar. Tudo acontece no seu tempo, a seu gosto, em um quarto de hotel que ele alugou, com conversas e silêncios impostos por ele e que são de seu exclusivo agrado. Durante todo esse encontro, ele manipula Séverine numa espécie de brincadeira sádica, já que os dois jantam sem dizer uma única palavra entre si. Sequência esta que chega a incomodar o espectador, pois o silêncio prolonga-se além das nossas expectativas, criando, desta maneira, um ambiente desconfortável que, em certo momento, se torna constrangedor. Os criados entram e saem a todo o momento para servi-los, mas ambos continuam jantando e nada é dito durante esta sequência. Husson, por meio de sua fisionomia e olhar, parece desfrutar de todo esse constrangimento silencioso.

A cena do jantar entre Séverine e Henri condensa o significado fundamental da história e torna-se o seu ponto crucial. [...] Antes de mais, porque o jantar é meticulosamente preparado por Henri, tendo lugar na lindíssima sala privada de um hotel de cinco estrelas ou clube ou de alta sociedade parisiense, e funcionando como um autêntico cenário, adequado à “peça” que ele pensa poder controlar e fazer funcionar. A dimensão plástica é evidente – está presente na beleza do enquadramento e da *mise en scène*, no jogo de luz e sombras da sala, nas velas que, tal como a vida, se consomem até ao fim, na marcação rigorosa dos gestos (tanto de Henri e Séverine como dos próprios criados que servem a refeição) e, sobretudo, na artificialidade teatral da cena – uma vez que ambos se mantêm calados durante quase todo o jantar, já que para Séverine se trata de uma situação forçada e angustiante e, para Henri, é sem dúvida um momento a saborear com expectativa e empenho, por ter conseguido literalmente “caçar” a difícil “presa” que ele julga poder, finalmente, trazer-lhe muita satisfação e prazer. (LUPI BELLO, 2012, p. 8-9)

No decorrer desse plano, ambos degustam finos pratos. A expressão de deleite dele, em tal situação, é explícita. Enquanto uma desconfiada Séverine troca olhares e desconfortáveis sorrisos com Husson, este apenas “saboreia” o momento. É interessante notar como o seu “degustar” expressa isso tão claramente para nós, pois o ato de comer é algo instintivo e que desperta os nossos prazeres mais primitivos.⁷⁸

⁷⁸ A questão gastronômica em outros filmes, como em **A comilança** (1973), de Marco Ferreri, **O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante** (1989), de Peter Greenaway e **A festa de Babette**, de Gabriel Axel, de acordo com a representação específica de cada realizador, também está atrelada a sentimentos obscuros do homem e que, de certa maneira, se relacionam ao prazer humano. No primeiro, para fugirem do tédio, quatro amigos decidem se matar de tanto comer (literalmente!); no segundo, comida, sadismo, dinheiro, adultério, sexo e vingança se confundem; e no terceiro, a comida está atrelada, concomitantemente, a prazeres carnis e a amores frustrados.

Durante o jantar, ambas as personagens fixam o olhar em um ponto que está além do que está sendo filmado; algo além do enquadramento fílmico. De maneira sugestiva, a câmera oliveiriana nos revela do que se trata. E o que temos é a vista parisiense através da grande janela do hotel, com o soar de sinos ao fundo. Por meio desse panorama, podemos observar dois grandes prédios, os quais apresentam algumas janelas com luzes acesas.

Tal imagem nos remete, prontamente, ao filme **Janela indiscreta** (1954), de Alfred Hitchcock. Neste filme, o protagonista, que se encontra praticamente imóvel por conta de uma perna quebrada, é obrigado a ficar em repouso em seu apartamento. De modo a evitar o tédio, a personagem passa a observar tudo, com um binóculo, o que acontece em sua vizinhança, até o momento em que flagra um assassinato. Este filme elucida muito bem o papel de um *voyeur* e brinca, também, com o nosso papel de espectadores passivos diante dos filmes ilusionistas.

Tendo isso em mente, e levando em consideração a panorâmica que nos é mostrada em *Belle toujours*, podemos perceber que o lado *voyeurista* de Husson é trazido à tona por meio dessa tomada. Além disso, nossa posição como espectadores é colocada em xeque, pois tudo o que acontece diante dos nossos olhos, ao contrário do cinema ilusionista, soa artificial.



Figura 59 – *voyeur* em **Janela indiscreta** (1954) e *Belle toujours* (2006)

Depois de satisfeitos, Henri pede que os criados se retirem para dar privacidade aos dois. Logo após a saída dos funcionários, ele diminui a iluminação – Husson impõe essa penumbra. A escuridão que ocupa o espaço deixa em evidência um castiçal com as velas por acabar – este tem cinco velas.



Figura 60 - jantar silencioso em *Belle toujours* (2006)



Figura 61 - candelabro com cinco velas em *Belle toujours* (2006)

De acordo com a cultura judaica, um castiçal com sete velas representa a Menorá, símbolo que se fazia presente em lugares santos. Suas sete velas significam os sete dias da semana e a missão de levar “luz” a todas as nações. Em contrapartida, ainda pelo viés da cultura judaica, um candelabro de apenas cinco velas representa um ícone fúnebre. Apesar de ser um simbolismo em desuso, antigamente, durante a Shivá,⁷⁹ um candelabro de cinco velas era aceso para representar os cinco estados da alma judaica. Desse modo, percebemos que este castiçal representa a morte e a alma. Essa morte pode ter vários significados dentro do filme, mas explicitaremos, aqui, um significado que será confirmado pelas próprias personagens durante esse jantar. E a questão da alma retoma a temática original do filme e do livro *Belle de jour*, já que tanto Joseph Kessel quanto Luis Buñuel apresentaram uma história sobre a ambiguidade da carne e da alma.

Após Husson dispensar os funcionários e deixar o ambiente na penumbra, um diálogo – finalmente! – tem início. E tal diálogo só reafirma o que o silêncio nos disse anteriormente. Por meio desse diálogo que se desenrola após o jantar silencioso, notamos como Manoel de Oliveira trabalha as entrelinhas da conversação e nos diz coisas que só são possíveis por meio da análise da *mise-en-scène* e da pantomima.

⁷⁹ No judaísmo, Shivá representa um período de luto.

Após apagar as luzes, Husson retorna à mesa.⁸⁰ Com isso, o diálogo tem continuidade. Séverine vai logo ao ponto e instiga Husson a lhe contar a verdade acerca da lágrima de Pierre.⁸¹ Afinal, ela se encontra ali, naquele estranho jantar, apenas para saber essa verdade. Mas Husson, divagando, começa a questioná-la sobre o passado. Com isso, ela revela que a dúvida a tem consumido por todos esses anos e que, por meio da verdade que ele lhe contará, ela poderá viver o resto da sua vida em paz.

Durante esse diálogo, a *mise-en-scène*, que se encontra na penumbra, revela alguns poucos objetos – os únicos que recebem a luz que atravessa a grande janela. E são exatamente esses objetos que gritam a eloquência do silêncio nesse momento (mais do que a própria fala das personagens). Por exemplo, o biombo, cuja análise já fizemos há pouco, mais uma vez reaparece, aqui, atrás de Séverine, reafirmando tudo aquilo que já dissemos sobre; ou seja, trazendo à tona o passado da *Belle de jour*. Em contrapartida, atrás de Husson podemos notar uma estátua. A respeito dessa estátua, falaremos mais tarde, pois será ela que encerrará o filme.

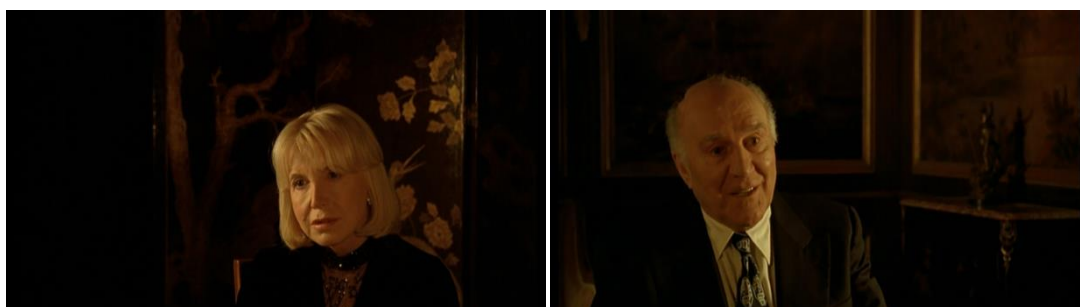


Figura 62 - detalhes na penumbra em *Belle toujours* (2006)

Além desses objetos cênicos, a fala de Séverine, no momento em que diz que ela é outra pessoa, e não mais aquela *Belle de jour* de antes, é uma brincadeira do próprio Manoel de Oliveira em relação à mudança de atriz. É interessante notar como ele mistura o diégetico (o fato dela estar madura e ser outra pessoa) com o extradiegético (outra atriz representando uma mesma personagem em um tempo diferente). Isto se dá em três momentos distintos durante o diálogo. Descrevemos os três abaixo na ordem em que aparecem.

⁸⁰ Assim como vemos em *Belle toujours*, queremos chamar a atenção para a “mesa” como um elemento fundamental em, pelo menos, outros dois filmes da filmografia oliveiriana: **Francisca**, em que também temos um jantar silencioso e muito significativo para comemorar o casamento de Fanny e José Augusto; e em **O gebo e a sombra**, em que toda a ação se dá com os personagens sentados à mesa.

⁸¹ Menção ao final do filme de Buñuel.

[1] Não sei se virei religiosa. Sei que hoje em dia sou uma mulher diferente, por mais estranho que pareça. [...]

[2] Quero convencer você de uma coisa. Não sou mais a mesma mulher que conheceu anos atrás, aquela que precisava amar um homem para poder fazer amor com outro. Gostaria que entendesse que hoje sou uma pessoa que não tem nada a ver com a que conheceu há anos. [...]

[3] De uma vez por todas, acredite, esse passado não me interessa mais. Ou ainda não entendeu que aquela era uma outra pessoa? (OLIVEIRA, 2006)

Em outro momento, Henri Husson diz que a vida deles é igual às velas, que logo se apagarão. Depois, Séverine diz que o passado já se foi, assim como as chamas das velas. Podemos interpretar, com base nesses comentários, que as velas do castiçal representam a vida. No início (infância e juventude) elas iluminam de modo enérgico, justificando o passado sexual de Séverine que viveu intensamente o que sua alma e sua carne pediam na época, como se fosse uma escrava desses sentimentos. Pode-se dizer o mesmo de Husson, que além de instigar a jovem *Belle de jour* no passado, exerceu no presente o seu sadismo contra ela; em contrapartida, no fim da vida, prestes a se apagarem, as velas já não brilham com a mesma intensidade e revelam que o desfecho está próximo. Somando isso ao fato de o castiçal ser um símbolo fálico, assim como as velas, e ao clima hedonista em que se dá esse jantar, podemos deduzir que a única maneira de Husson ter prazer agora, na idade avançada, é por meio desse sadismo desregrado.



Figura 63 - as velas e a vida em *Belle toujours* (2006)

Após isso, Husson resolve presentear Séverine:

[Henri Husson] Minha querida Séverine, antes de lhe dizer o que você quer saber, vou lhe fazer uma surpresa.

[Séverine Serizy] Uma surpresa?

[Henri Husson] Sim.

[Séverine Serizy] Mas que surpresa?

[Henri Husson] Você se lembra da caixinha que um oriental abriu e que despertou a sua curiosidade? Aqui está. (OLIVEIRA, 2006)

Depois desse diálogo, Husson entrega para Séverine a caixinha misteriosa que zune quando aberta. Tal caixa fora mostrada a *Belle de jour*, no filme matricial, por um cliente oriental. Nos perguntamos: como é que Husson sabe dessa intimidade? Afinal, isso é um fato que ficou entre o oriental e as meninas de Madame Anais. Por meio disso, temos a diegese quebrada. Essa caixa causa um estranhamento no espectador e o distancia da película, de modo que fica comprovado que tudo aquilo que estamos vendo não passa de uma grande brincadeira. O que nos faz lembrar os créditos iniciais, que dizem que todo esse filme não passa de uma grande homenagem a Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière.

Depois de Séverine desembulhar o desagradável presente, o dialogo é retomado:

[Séverine Serizy] Isso só me deixa irritada agora. Já faz tanto tempo!
 [Henri Husson] Mesmo que ela irrite você, foi por acaso que encontrei esta relíquia. E sabe onde? Naquela loja onde nos encontramos... Esse pequeno objeto que tanto fez sorrir a jovem Séverine... Eu vou guardar comigo.
 (OLIVEIRA, 2006)

Entendemos a caixinha misteriosa, em *Belle toujours*, como uma maneira de Husson colocar o seu sadismo em prática e, conseqüentemente, de reviver tanto o seu passado quanto o de Séverine. O contexto em que essa caixinha aparece pela primeira vez, neste filme, marcando um encontro “impossível” entre Husson e Séverine na fachada de uma loja, se mostra como uma ironia do destino e traz à tona mais uma das “brincadeiras” de Manoel de Oliveira.

Por essa caixinha estar diretamente associada à juventude da *Belle de jour*, e ser icônica no filme original, podemos associá-la ao passado ambíguo de Séverine. Desse modo, o que havia dentro desta caixinha que, em *Belle de jour*, segundo o próprio Buñuel, era o que quiséssemos, aqui ganha uma outra conotação, podendo corresponder a todo aquele passado, a todas as aventuras sexuais que Séverine viveu. Assim, independente do que haja dentro da caixa e independente do motivo que a faça soltar um zunido quando aberta, a sua presença física, na nossa interpretação, está relacionada ao ciclo que representou a ambigüidade da carne e da alma de Séverine. Por esse motivo, ela ter ficado irritada ao receber tal presente, se mostra justificado. Ademais, não foi à toa que a caixinha veio embrulhada em um papel de presente vermelho, o qual, devido à cor, mais uma vez, retoma a paixão jovial de Séverine.

Na seqüência, Séverine insiste em que Husson lhe conte a verdade. Assim, Henri propõe uma brincadeira de mau gosto: ele diz que ou contou a verdade a Pierre; ou que

nada lhe contou. E que ela teria que adivinhar qual dessas duas afirmativas é a verdadeira. Percebendo que ele a estava “enrolando” desde o princípio, e que verdade nenhuma seria revelada ali, ela se retira num rompante. Nesse exato momento, um galo simplesmente surge no corredor do hotel.

A presença desse galo é surreal e proporciona inúmeras interpretações. Numa primeira, a sua presença inesperada pode representar uma simples homenagem ao cinema surrealista, de forma abrangente, de Buñuel. Em um segundo momento, podemos vê-lo como uma homenagem ao filme **O Fantasma da Liberdade** (1974).⁸² Uma terceira, é a traição de Pedro a Cristo. Já que, como estava profetizado, Pedro negaria Jesus três vezes antes do galo cantar. Husson trai Séverine ao prometer contar a verdade e não contar. Além disso, quando o galo aparece, ouve-se som de badaladas de sino. Esses elementos juntos podem ser uma referência a tal cena bíblica.

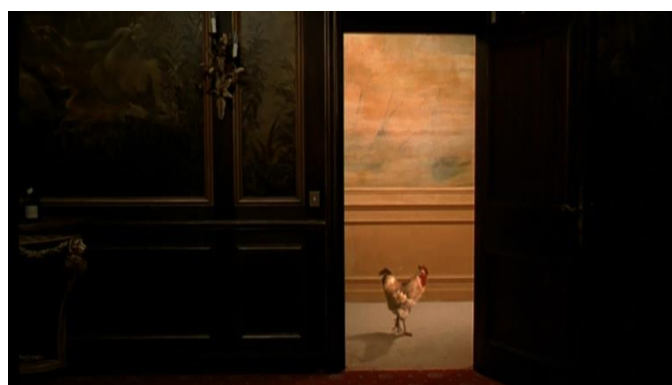


Figura 64 - o galo em *Belle toujours* (2006)

Após Henri iludir Séverine, e esta ir embora furiosa, percebemos que todas as velas já se encontram apagadas. O que pode nos remeter, de acordo com as metáforas da vela, ao último prazer vivido por Husson. Esse fato faz alusão novamente à questão da penumbra. Retomando novamente **O sentido do filme**, de Eisenstein, temos como as cores são responsáveis por despertar determinadas emoções, de acordo com a montagem de cada artista. Nesse sentido, a cor escura na decupagem oliveiriana desperta, aqui, um sentimento mórbido, pois é uma cor associada ao luto (morte), à melancolia. A

⁸² Também de Buñuel, este filme, em determinado momento, mostra o encontro de duas meninas com um homem suspeito que lhes entrega fotos supostamente pornográficas. Quando seus pais descobrem tais fotos, nós, espectadores, descobrimos juntos que se trata, na verdade, de cartões postais. Quando o pai e mãe vão dormir, aparecem em seu quarto, nesta sequência: um galo; uma mulher com um relógio de bolso e uma vela; um carteiro ciclista; e um avestruz. Após isto, o pai vai ao médico e este lhe recomenda que vá a um psicanalista.

penumbra evidencia a crueldade e a frieza dos momentos acima retratados. Afinal, ele promete contar a verdade àquela mulher. Ela, receosa, vai ao encontro do ludíbrio que a deixou angustiada durante vários anos, esperançosa de que, descobrindo a verdade, viverá o resto de sua vida em plenitude, como ela mesma diz. E a verdade não lhe é revelada. Comprovamos tal sadismo por meio de todos esses elementos.

Husson, em seguida a ter vivido o seu último prazer, enfia a mão em seu paletó e tira um charuto. O *maitre* entra com um castiçal com velas novas e apresenta um semblante confuso em seu rosto, pois não entende o que acabara de ocorrer naquele local. Se analisarmos esses elementos: as velas novas que chegaram (símbolo da vida), a alegria de Husson e o charuto, que neste momento encontra-se aceso, podemos deduzir que Husson está comemorando algo. Pelo que presenciamos, deduz-se que ele está comemorando uma “vitória” sobre Séverine. Se o objetivo dele era infernizar a vida dela, então podemos dizer que ele obteve êxito. Além disso, o ato de acender um charuto pode ser associado ao clichê dos filmes hollywoodianos. Após um relacionamento sexual, esses tipos de filmes costumam mostrar os atores envolvidos fumando. Como mencionamos acima, os elementos parecem comprovar que Husson é impotente. Por esse motivo, este seu ato sádico para com Séverine parece representar o seu último prazer. Assim, o ato de fumar o charuto sugere o clichê hollywoodiano e a confirmação disso que expusemos. E pensando apenas nas velas, com a chegada das novas e acesas, podemos deduzir que um novo ciclo na vida daquelas personagens terá início a partir de agora.

Subitamente, Husson percebe que Séverine esquecera a bolsa naquele local.⁸³ Continuando com suas atitudes perversas, ele pega a bolsa, abre, tira dinheiro de dentro e usa-o para dar gorjeta aos criados. Neste instante, Husson, ainda com o charuto na boca, guarda o restante do dinheiro dentro da bolsa de Séverine, pega a caixinha misteriosa e se retira dali com todos esses objetos em mãos.

Depois à sua saída, um criado comenta com outro: “Que sujeito esquisito”, e o outro confirma: “É esquisito mesmo” (OLIVEIRA, 2006). Os seus comentários podem

⁸³ O fato de a bolsa de Séverine ter sido esquecida no luxuoso quarto de hotel foi improvisado pelos atores Michel Piccoli e Bulle Ogier, como afirma Júlia Buisel (2012, p.69), e explicita a homenagem feita a Buñuel: “Manoel de Oliveira acabava o guião com o Sr. Husson a pagar a conta e a sair, após ela já ter abandonado a sala reservada do restaurante. Piccoli e Bulle combinaram outro final. Talvez pregar em nome de Buñuel uma partida a Oliveira. Ela deixou a carteira esquecida na mesa onde decorria o jantar e ele pagou a conta com o dinheiro dela. Só o fizeram quando efectivamente filmámos. Oliveira achou imensa piada. Ficou assim mais evidente o lado perverso que liga estes dois grandes mestres do cinema”.

facilmente ser associados ao que nós, espectadores, também estamos pensando a respeito de tudo isso que acabamos de presenciar.

Após dizerem isso, a câmera corta para um ângulo ainda mais amplo do quarto. Neste ângulo, ainda conseguimos ver a estátua, o biombo, cada qual no seu canto, além de todos os outros pormenores decorativos que adornam o quarto. Então os criados começam, com eficiência, a arrumar toda a bagunça deixada pelos dois. Os garçons entram e saem do nosso campo de visão, pegam as coisas do chão, pegam as coisas de cima da mesa e as levam, sempre indo e vindo freneticamente. Enquanto fazem isso, voltam a comentar a estranheza de Husson: “É, ele é esquisito mesmo. Que homem estranho” (OLIVEIRA, 2006).



Figura 65 - os criados em *Belle toujours* (2006)

A respeito disso, Maria do Rosário Lupi Bello (2012, p.10) diz que os dois criados representam uma crítica social oliveiriana. Assim, o filme *Belle toujours*, que trouxe à tona a dimensão de incompreensibilidade da existência e da natureza humana, procurou, também, evidenciar dois tipos de pessoas que coexistem na sociedade contemporânea: os que servem e os que são servidos, uma “distinção que acarreta diferenças substanciais na forma e na razão de viver, até porque os servidores podem chegar ao ponto de se tornarem numa espécie de escravos dos tempos modernos”. Como fica evidente, os dois criados, ao arrumarem o quarto decorrido o bizarro jantar entre Séverine e Husson, representam uma “camada social, que o cineasta pretende ‘redimir’, dando visibilidade, no final, àqueles cuja vida é tendencialmente mais obscura”. Não à toa, os comentários que fazem acerca da estranheza de Husson podem muito bem ser associados, também, à “estranheza do comportamento humano – cumprindo a sua humilde e discreta missão de tratar de tudo até ao fim”. Desse modo,

É perante estas duas figuras que o filme de Oliveira nos coloca, até ao ponto do seu inesperado desfecho, que evidencia a indignação de Séverine, em contraponto com a obstinada perversão de Henri, ultimamente defraudado,

mas incapaz de abdicar da única, da possível e mesquinha “vitória”: a de persistir em tratar Séverine como “mulher da vida”, tornando-se ele próprio como uma espécie de incorrigível chulo, que faz uso do dinheiro dela para pagar o jantar. (LUPI BELLO, 2012, p.11)

Depois de deixarem todo o quarto arrumado, os criados se retiram e apagam todas as luzes do recinto. Curiosamente, o único objeto que permanece iluminado (além da janela que recebe a iluminação da lua e da rua) é a estátua, pois notamos um feixe de luz incidir sobre ela (notamos, também, um pouco de luz em um dos quadros do lado direito da tela). Durante a cena do jantar, tudo se encontrava na escuridão, inclusive esta estátua. Mas agora ela apresenta esse feixe de luz. O que nos sobra, então, é o mesmo ambiente do jantar na penumbra. Imediatamente à saída do garçom, a música de Dvorák pode ser ouvida ao fundo. Ela começa em um volume baixo que vai aumentando gradativamente. E, então, a câmera oliveiriana dá um *close-up* nesta mesma estátua iluminada, simultaneamente ao momento em que a música já está mais alta. Com esse *close-up*, conseguimos notar todos os detalhes dessa escultura: uma mulher segurando um tridente. Ela está em cima de um pequeno barco, o qual tem uma enorme ancora ao lado. Em volta desse barco, parece haver água e ondas. Ela está com uma simples túnica, a qual parece estar em movimento, como se estivesse ventando forte ali. Seus cabelos são curtos, e ela aparenta estar usando uma pequena coroa. O seu braço esquerdo está levantado e os punhos estão quase fechados. O que será que significa essa estátua silenciosa? Por que Manoel de Oliveira a coloca sob um feixe de luz e, ainda por cima, dá um *close-up* nela?



Figura 66 - estátua emblemática em *Belle toujours* (2006)

Para responder a essa questão, trazemos, aqui, duas interpretações possíveis para esta estátua. A primeira diz que essa imagem comprova o caráter de presa e predador, que parecem alternar os papéis, entre Henri e Séverine:

Uma das imagens focadas pela câmara durante o jantar é a pequena estatueta que representa Diana, deusa da caça. Fica, assim, dada a ambígua sugestão: é apenas Henri o predador, ou também Séverine se comporta como a caçadora que espera, na sombra, procurando obter, no momento certo, a revelação que tanto ambiciona, qual troféu de caça? (LUPI BELLO, 2012, p.9)

A segunda diz que tal estátua realça a tibieza e a feminilidade de Husson, sem descartar a interpretação anterior:

A deusa, em pé sobre um pequeno barco e segurando uma longa forquilha, sugere mais uma expressão da virago que já anteriormente notáramos na estátua de Joana d'Arc. E aqui, à guisa de conclusão, parece-nos entrever a solução para o enigma do cineasta *farceur*: a virago implica sorratamente, também por compensação, o seu oposto, o homem efeminado. Isso explica, quiçá, a crueldade de Henri Husson para com a sempre bela Séverine Sérizy [...] (JUNQUEIRA, 2017, p. 178)

Conclui-se, então, de tudo o que fica dito, que em *Belle Toujours* um dos elementos que distanciam o espectador, provocando nele surpresa e espanto – na medida em que frustra todas as suas expectativas –, é o prolongado silêncio que marca o clímax da tensão diegética: o jantar, em requintado ambiente privativo, de Husson e Séverine, que ao longo de seis minutos (que pesam como se fossem horas!) não trocam entre si nem uma palavra sequer. A dilatada suspensão do diálogo nesse momento crucial da diegese fílmica – o momento do reencontro dos protagonistas, tão intensamente desejado por Husson passados quarenta anos após o seu último encontro – deixa o espectador atônito. Nesse contexto, o longo silêncio acaba por revelar-se muito eloquente na medida em que dá azo – estrategicamente – a que o não-dito se expresse através dos diversos objetos simbólicos – pinturas, esculturas, um biombo, castiçais etc. – que constituem o *décor* cuidadosamente escolhido pelo protagonista, cenário que a câmara maliciosa de Oliveira se esmera em perscrutar em grandes planos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos averiguar, Manoel de Oliveira apresenta uma vasta filmografia que, ao ser visitada, explicita o seu modo característico e singular de fazer cinema. Em seus filmes, documentário e ficção se misturam, realçando os aspectos mais profundos da existência humana. Da mesma forma, as artes, como a arquitetura, a música, o teatro, a literatura, a fotografia e a pintura, também se misturam dando origem a um amálgama que faz jus à alcunha de “sétima arte”. Além disso, a forma de suas películas vai de encontro ao que Hollywood prega, apresentando elementos que, na definição de Ismail Xavier – advinda de seu texto **O discurso cinematográfico** –, estão mais para a opacidade que para a transparência.

Com isso em mente, procuramos, por meio desta dissertação, lançar luz aos elementos epicizantes presentes nos filmes de Manoel de Oliveira. Para tal, aproximamos as características cinematográficas do português ao que foi teorizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht e pelo cineasta soviético Sergei Eisenstein. Por meio de exemplos colhidos da própria filmografia oliveiriana, notamos que o épico não está presente apenas como um aspecto formal, mas também como um aspecto conteudístico, o qual, por meio do efeito de distanciamento, instiga o espectador ativo a refletir de modo crítico o que presencia no ecrã. Nesse sentido, o filme *Belle toujours* parece reunir todas essas características que citamos. E mais: o faz por meio de um elemento curioso, o silêncio.

Manoel de Oliveira, por meio de entrevistas e comentários, deixou claro que além de um produtivo cineasta também foi um ávido espectador de cinema. Luis Buñuel foi um dos diretores a quem Oliveira admirava, “considerando-o um artista intrinsecamente ético e religioso” (LUPI BELLO, 2012, p. 6). Tal admiração deu origem a um filme homenagem: o já citado *Belle toujours*. Ou seja, além de este apresentar as características oliveirianas supracitadas, ele ainda traça um diálogo direto com o cineasta espanhol – e com um de seus filmes mais memoráveis, o *Belle de jour*.

Ainda a respeito do *Belle toujours*, o silêncio foi o elemento epicizante que mais nos chamou a atenção, pois, ao ser analisado, “gritava” significados. Os protagonistas do filme, o sádico Henri Husson e a ambígua Séverine Serizy, parecem ter suas personalidades, pensamentos e sentimentos explicitados ao espectador por meio de momentos chave em que o silêncio rouba o protagonismo deles e se mostra tão (ou mais) eloquente quanto um diálogo explicativo.

Somado a isso, temos o fato de Manoel de Oliveira, muitas vezes, ser taxado de um cineasta verbocêntrico (COELHO, 2015). Como discutido no presente trabalho, Oliveira realmente dá um grande peso à palavra e aos diálogos entre as suas personagens. Mas, apesar disso, essa taxação genérica implica, na nossa leitura, na diminuição de suas demais características cinematográficas, as quais se encontram presentes ao longo de sua vasta filmografia e se situam no mesmo patamar das outras. Dessa forma, nota-se que, do mesmo modo que ele dá um importante peso à palavra, ele também dá um importante peso à música, à imagem, às atuações (por mais peculiares que sejam), ao silêncio e, por fim, àquilo que julgamos mais importante: à reflexão do espectador ativo.

Portanto, a análise aqui apresentada procurou contemplar a questão do silêncio, já que é um elemento pouco explorado nos trabalhos acadêmicos dedicados ao português. Nesse sentido, e utilizando o filme *Belle toujours* como objeto de estudo, apontou-se a eloquência desse silêncio. Em um cineasta detalhista e meticuloso como Manoel de Oliveira, notamos que toda a *mise-en-scène*, a mudez das personagens, a pantomima e vestimenta dos atores, os ruídos e a música estão ali por algum motivo. Ainda que, durante as filmagens, esses elementos possam ter sido inseridos de maneira inconsciente e “inocente”, a partir do momento em que a obra está pronta, tais elementos, conforme frisamos nesta pesquisa, adquirem significados.

Concluindo, esta dissertação procurou lançar luz e analisar um filme de Manoel de Oliveira por um viés que é pouco estudado. Assim, não desejamos colocar um ponto final na discussão aqui levantada. Em vez disso, queremos oferecer uma leitura que instigue outras interpretações e diferentes análises.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das letras, 1999.

BALOGH, Anna Maria. Se-ducere: esse obscuro objeto de desejo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 35, n. 30, p. 149-166, 23 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65679/68292>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

BÉNARD DA COSTA, João. Belle Toujours. In: OLIVEIRA, Manoel de, BÉNARD DA COSTA, João. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008, p. 237-241.

BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. Tradução: Pedro Mexia. Porto: Porto Editora, 2000.

BRETON, Andre. **Manifesto surrealista**. 1924. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

BUISEL, Júlia. **Antes que me esqueça**. Lisboa: Associação Cultural II Sorpasso, 2012.

BUÑUEL, Luís. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Cinema: instrumento de poesia. Tradução: Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.331-337.

CAKOFF, Leon. Memória e desconstrução: entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 20-98.

CANUDO, Ricciotto. **Manifeste des sept arts**. Paris: Séguier, 1995.

CAMARGO, Fernanda Barini. **Na santa, a Devassa: figurações do feminino em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís**. Araraquara, 2017, 172 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Tradução: Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CINTRA, Luís Miguel. **Sobre Manoel de Oliveira, cineasta exemplar**. In: Manoel de Oliveira Histórias e revelações. Associação Portuguesa de Escritores, Dezembro 2008.

Disponível em: <<https://100mim.wordpress.com/2011/02/15/manoel-de-oliveira-exigencia-da-liberdade-texto-de-luis-miguel-cintra/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

COELHO, Rui Jorge de Sousa. **O meu ponto de vista é um ponto de escuta**. O poder do som nos filmes de Manoel de Oliveira. Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2015.

COSTA, Iná Camargo. Transições. **Literatura e sociedade**, v.16, n.15, p. 14-41, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/64537/67183>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

CUNHA, Paulo. Quando o cinema português foi moderno. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michele (Orgs.). **Cinema português: um guia essencial**. São Paulo: Sesi-sp, 2013, p. 173-191.

DIONISO. In: **Dicionário etimológico da mitologia grega**. Disponível em: <https://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2019.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GÓMEZ, José Maria Durán. Francisca ou a obscuridade luminosa da paciência. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

JUNQUEIRA, Renata Soares. A bela e o eunuco. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2018, p.153-167.

_____. Apresentação. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

_____. **O uso da cor no cinema épico de Manoel de Oliveira e Glauber Rocha**. Disponível em: <<http://celp.fflch.usp.br/node/373>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

KESSEL, Joseph. **A Bela da tarde**. Tradução: R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

LUPPI BELO, Maria do Rosário. A instável estabilidade. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

_____. **De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura**. Casa, Araraquara, v. 10, n. 2, p.1-14, dez. 2012. Semestral. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5573/4377>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

LUZ, Daniela; OLIVEIRA, Relivaldo de. **Surrealismo, modernidade e pós-modernidade em A Bela da tarde, de Luis Bñuel, e Twin Peaks - os últimos dias de Laura Palmer, de David Lynch**. In: *Iniciacom*, São Paulo, v. 3, n. 1, 2011. Disponível

em:

<<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/614/572>>.

Acesso em: 01 mai. 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

OLIVEIRA, Manoel de, BÉNARD DA COSTA, João. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

OLIVEIRA, Manoel de. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 20 de outubro de 2000.

Programa de TV. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UY_VMKa6nzE> Acesso em: 01 mai. 2019.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **Luis Buñuel, Incurável Indiscreto**. Disponível em:

<<http://www.rua.ufscar.br/luis-bunuel-incuravel-indiscreto/>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**.

Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **El espectador: tomo III**. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O cinema português de Salazar. In: CUNHA, Paulo;

SALES, Michele (Orgs.). **Cinema português: um guia essencial**. São Paulo: Sesi-sp, 2013, p. 93-137.

PORTUGIESISCHER filmemacher Manoel de Oliveira gestorben. **Die Zeit**. 02 abr.

2015. Disponível em: <<https://www.zeit.de/kultur/film/2015-04/regisseur-manoel-de-oliveira-106-jahre-gestorben>>. Acesso em: 01 mai. 2019

ROCHA, Elisabete Sanches. **História, política e cultura: O teatro brasileiro tecendo os fios de um pensamento de resistência rumo à construção de um**

internacionalismo solidário. Perseu n. 1, dez. 2007. Disponível em:

<http://csbh.fpabramo.org.br/sites/default/files/P1_Elisabeth%20S%20Rocha.pdf>.

Acesso em: 01 mai. 2019.

SADISMO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em:

<<https://dicionario.priberam.org/sadismo>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

SILVA, Roseli Pereira. **Cinema e educação**. São Paulo: Cortez, 2007.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical: estilos**. Trad.

João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVARES, Mirian. **Buñuel e o surrealismo**: a arquitetura do sonho. Coimbra: Grácio Editor, 2016.

TOLEDANO, Esmeralda Hernández. **La influencia de Sade em Ese oscuro objeto del deseo (1977), de Luis Buñuel**. Disponível em: <http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/hernandez-toledano-esmeralda.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2019.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BUÑUEL, Luis. **A bela da tarde** (*Belle de jour*). França, 106', 1967.

_____. **Esse obscuro objeto de desejo** (*C'est obscur objet du desir*). França-Espanha, 103', 1977.

_____. **Um cão andaluz** (*Un chien andalou*). França, 21', 1928.

EISENSTEIN, Sergei. **Alexander Nevsky**. União Soviética, 112', 1938.

HITCHCOCK, Alfred. **Janela indiscreta** (*Rear window*). Estados Unidos, 112', 1954.

OLIVEIRA, Manoel de. **Acto da primavera**. Portugal, 89', 1963.

_____. **Amor de perdição**. Portugal, 262', 1978.

_____. **As pinturas do meu irmão Júlio**. Portugal, 16', 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zfW31OxTmv4>>. Acesso em: 01 mai. 2019.

_____. **Cristóvão Colombo: o enigma**. Portugal-França-EUA. 75', 2007.

_____. **Douro, faina fluvial**. Portugal, 20', 1931.

_____. **Francisca**. Portugal. 166', 1981.

_____. **O gebo e a sombra**. Portugal-França. 95', 2012.

_____. **O meu caso** (*Mon cas*). Portugal-França, 87', 1986.

- ____. **O pintor e a cidade**. Portugal, 27', 1956. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zHf7rUhUPOw>>. Acesso em: 01 mai. 2019.
- ____. **O princípio da incerteza**. Portugal-França, 132', 2002.
- ____. **Os canibais** (*Les cannibales*). Portugal-França. 99', 1988.
- ____. **Painéis de São Vicente de Fora, visão poética**. Portugal. Duração: 16', 2010.
- ____. **Sempre bela** (*Belle toujours*). Portugal-França, 68', 2006.
- ____. **Vale Abraão**. Portugal-França-Suíça, 187', 1993.
- ____. **Viagem ao princípio do mundo** (*Voyage au debut du monde*). Portugal-França, 95', 1997.